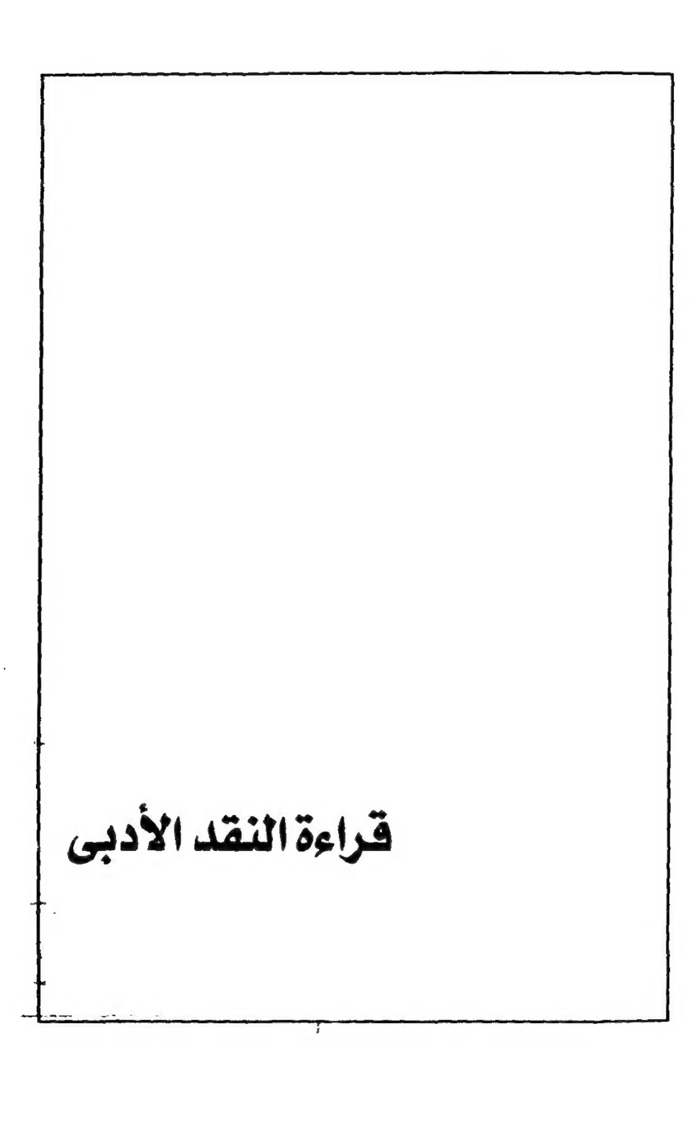
مهرجان القراءة للجميع / مكتبة الأسرة

د. جابر عصفور

قراءات فى النقد الأدبى





قراءة النقد الأدبى

اسم العمل الفنى: قراءات

التقنية: حبر شينى وألوان أكولين على ورق

المقاس: ٢٥ × ٢٨ سم

محمد حجى (١٩٤٠ -   )

فنان تشكيلى مصرى، تخرج فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة (قسم التصوير) ١٩٦٣، وعمل بمؤسسة روزاليوسف (١٩٦٤ - ١٩٨٤)، ومجلة صباح الخير، واهتم برسم الوجوه. ويعد من أوائل الذين تنبهوا لأهمية الخط العربى وما يحمله من قيم جمالية خالصة. من أهم منجزاته تحطيم الهوة العميقة بين المتلقى والفن التشكيلى، وكان منذ البدايات الأولى له فى الفن قد ابتكر فكرة مجلة الحائط التى تقرأ عن بعد (فى مساحة ٤ أمتار ارتفاع و٢٠ متر عرض) فى مدينة المنصورة، واهتم برسم الموضوعات الحية المرتبطة بنبض الشارع المصرى، لكنه لم يضح طوال تاريخه الفنى بالتقنية، وإنما تواصل مع المشاهد فى ألفة غير مسبوقة.

محمود الهندى

قراءة النقد الأدبى

جابر عصفور



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٢

مكتبة الأسـرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة الأعمال الفكرية)

قراءة النقد الأدبى

جابر عصفور

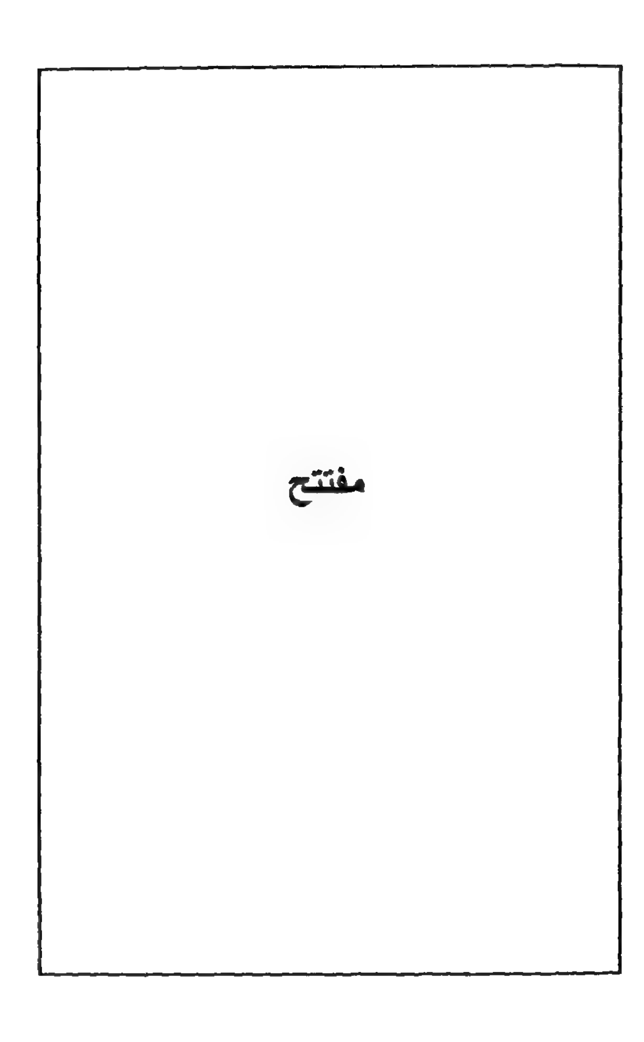
الغلاف
والإشراف الفنى:
الفنان : **محمود الهندى**
الإخراج الفنى والتنفيذ:
صبرى عبدالواحد
المشرف العام :
د. سمير سرحـــان

الجهات المشاركة :
جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقـافـة
وزارة الإعـلام
وزارة التربية والتعليم
وزارة التنمية المحلية
وزارة الشـبـاب
التنفيذ : هيئة الكتاب

على سبيل التقديم :

نعم استطاعت مكتبة الأسرة بإصداراتها عبر الأعوام الماضية أن تسد فراغا كان رهيباً فى المكتبة العربية وأن تزيد رقعة القراءة والقراء، بل حظيت بالتفاف وتلهف جماهيرى على إصداراتها غير مسبوق على مستوى النشر فى العالم العربى أجمع، بل أعادت إلى الشارع الثقافى أسماء رواد فى مجالات الإبداع والمعرفة كادت أن تنسى وأطلعت شباب مصر على إبداعات عصر التنوير وما تلاه من روائع الإبداع والفكر والمعرفة الإنسانية المصرية والعربية على وجه الخصوص ها هى تواصل إصداراتها للعام التاسع على التوالى فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية بالنشر الموسوعى بعد أن حققت فى العامين الماضيين إقبالاً جماهيرياً رائعاً على الموسوعات التى أصدرتها. وتواصل إصدارها هذا العام إلى جانب الإصدارات الإبداعية والفكرية والدينية وغيرها من السلاسل المعروفة وحتى إبداعات شباب الأقاليم وجدت لها مكاناً هذا العام فى «مكتبة الأسرة» .. سوف يذكر شباب هذا الجيل هذا الفضل لصاحبته وراعيته السيدة العظيمة/ **سوزان مبارك**..

د. سمير سرحان



مفتتح

الأدب كلام من الكلام، لكنه جنس مخصوص من الكلام، يتميز بخصائصه الإبداعية التى تجعل منه إبداعا تخيليا، أداته الكلمة التى تميزه عن غيره من أنواع الإبداع الفنى، كالموسيقى التى أداتها النغمة، والرسم الذى أداته اللون، والنحت الذى أداته الحجر، والعمارة التى أداتها الكتلة. ولا فارق بين معنى الأداة والمادة فى هذا السياق، فأداة النوع الفنى هى مادته الأولية التى يحيلها الإبداع من حال إلى حال، متجسدا بها من حيث هو تشكيل تخيلى، ومجسِّدا بواسطتها المواقف التى يصوغها رؤية للعالم.

وإذا كان الأدب كلاما، من هذا المنظور، فالنقد جنس آخر من الكلام الذى يدور حول الكلام الأدبى. وقد أشار أبو حيان التوحيدى، قديما، إلى الكلام عن الكلام، قاصدا إلى مستويين من استخدام اللغة، مستوى الإشارة إلى ما يقع خارجها من عوالم وأفكار ومواقف وشخصيات ومشاهد وأحوال، والإشارة إليها نفسها، خصوصا عندما تصبح اللغة الواصفة لغة موصوفة، أو تصبح لغة الإبداع الأدبى موضوعا للغة أخرى تصفها. والفارق بين الكلام الأول والكلام الثانى، فى هذا السياق، هو الفارق بين

لغة الإبداع التخيلية واللغة الواصفة التى تغدو بها اللغة الأولى موضوعا للتحليل أو التفسير أو التقييم. اللغة الأولى لا تخلو طبيعتها التخيلية من دوافع ذاتية أو وجدانية، بينما اللغة الثانية لغة تصورية، تنبنى بالمفاهيم، وتعلن الحياد، ظاهريا على الأقل، وتسعى إلى تحديد مباشر أو غير مباشر للقيمة الجمالية التى لا تفارق تجليات اللغة الأولى أو أعمالها.

ولكن اللغة الثانية، أو الكلام عن الكلام الأدبى، لا تقتصر على المقاربة المباشرة للأعمال الأدبية أيا كان نوعها، قصة أو مسرحية أو قصيدة أو مقالا أدبيا، وإنما تصل المقاربة المباشرة التى هى ممارسة تطبيقية بالمقاربة غير المباشرة التى هى ممارسة نظرية أو تنظيرية، فالكلام عن الكلام الأدبى لا يعنى الإحالة المباشرة إلى عمل أو أعمال أو مدارس أدبية فحسب، وإنما يعنى بالقدر نفسه الإشارة إلى الأدب فى عمومه، أو فى تجريده على مستوى التنظير له، من حيث خصائصه النوعية، أو من حيث وظيفته، أو حتى من حيث أداته. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى الانتقال من العام الذى يتصل بنظرية الأدب فى كلياتها التى ترتبط ببحث الماهية والمهمة والأداة إلى الخاص الذى يتصل بنظرية النوع الأدبى فى تحددها الذى لا يفارق ثلاثية الماهية والمهمة والأداة الخاصة بالنوع نفسه، وذلك على مستوى التأسيس أو التأصيل لنظرية هذا النوع الأدبى أو ذاك،

أو المستوى التطبيقي الذي لا يفارق الثلاثية نفسها في نظرية الأنواع الأدبية. وسواء كان الكلام الثاني عن العموم في نظرية الأدب، أو عن الخصوص في نظرية النوع أو الأنواع. فإنه يظل كلاما واصفا للكلام الأول، وذلك بالمعنى الذي يجعل من الوصف تأسيسا نظريا وتأصيلا فكريا، وإطارا مرجعيا يهتدي به الكلام المباشر عن الأعمال الإبداعية، فلا تطبيق أو ممارسة عملية من غير تأسيس نظري وتأصيل فكري لدى الممارسة وأفق المعالجة النصية.

ويعني ذلك - بعبارات أخرى - أن الكلام النقدي عن (أو: على) الكلام الأدبي ينبني على مستويين متفاعلين، المستوى التطبيقي الذي هو معالجة مباشرة للنصوص الأدبية، والمستوى النظري الذي هو صياغة تنظيرية. وإذا كان المستوى الأول يتسم بالتعين والتحدد في الإشارة المباشرة إلى نص بعينه، ولا يخلو من عمليات التحليل التي هي كشف عن عناصر تكوينية، وعمليات التأويل الذي يصل بين العناصر التكوينية في علاقات كاشفة، ويدل على درجة القيمة على نحو من الأنحاء، فإن المستوى الثاني يستبدل بالتخصيص التعميم ، وبالتعين التجريد، باحثا عن المبادئ الثابتة وراء المتغيرات النصية، وعن الأطر المرجعية التي تستهدي بها كل مقاربة مباشرة.

والعلاقة بين المستويين علاقة تفاعل أو تبادل، تأثر وتأثير، حتى مع الفصل بينهما على سبيل التحديد المعرفى للتمييز بين الظواهر. فالمستوى الثانى للتنظير يغتنى بالمستوى الأول للتطبيق، والعكس صحيح بالقدر نفسه. كما أن خبرات التطبيق يمكن أن تسهم فى تعديل التنظير، خصوصا فى أحوال مقاربة نصوص جديدة مغايرة، بل تسهم فى انقلابه رأسا على عقب، وتحويل مجراه، ومن ثم تغيير إجاباته الكلية عن الأسئلة الثلاثة الخاصة بالماهية والمهمة والأداة، إذا شئنا البدء بالماهية، أو الخاصة بالمهمة والماهية والأداة، إذا شئنا الاستجابة لمن يقولون إن الوجود (أو تعين الوظيفة) سابق على الماهية.

ولا يقتصر الأمر على المستويين السابقين فى باب الكلام النقدى عن الكلام الأدبى، فهناك كلام ثالث، أو نوع ثالث من الكلام النقدى عن الكلام النقدى، هذا النوع الثالث هو الكلام الذى يجعل من الكلام الثانى - للنقد التطبيقى والنقد النظرى معا - موضوعا له، كاشفا عن السلبيات والإيجابيات على مستوى المعالجة النصية المباشرة أو على مستوى المقاربة النظرية غير المباشرة، أو قارئا للدلالات التى ينطوى عليها الكلام الثانى أو النقد الأدبى. هذا النوع الثالث من الكلام هو «النقد الشارح» Metacritcism الذى يتولى مراجعة الكلام النقدى وفحصه، كما يتولى قراءة دلالاته، وذلك بأن يضع موضع التحليل مصطلحاته

الدالة، ومفاهيمه التصورية، ومنطلقاته النظرية والتطبيقية، مبرزا مبادئه التأويلية، وأدواته الإجرائية، وتماسكه المنطقى فى ممارسات التطبيق والتنظير. وبعبارة أخرى، فإن النقد الشارح هو «نقد النقد» الذى يضع الممارسات النقدية نفسها موضع المساءلة، محلِّلا عناصرها التكوينية، واصلا بينها فى علاقات تفسيرية، تفضى إلى تحديد مباشر أو غير مباشر لدرجة القيمة التى ينطوى عليها الكلام النقدى.

ولعل اصطلاح «نقد النقد» يومئ إلى نوع من التقييم، المضمر أو المعلن، أكثر من قرينه النقد الشارح. وهو نوع يؤدى إلى تحديد درجة القيمة، سلبا أو أيجابا، فكل فعل من أفعال «نقد النقد» محاولة لتحديد قيمة الممارسة النقدية، نظريا أو تطبيقيا، وذلك من خلال عمليتى التحليل والتفسير ونتيجة لهما فى آن. والأصل فى ذلك القياس على إطار مرجعى داخلى وخارجى: داخلى من حيث مقياس التجانس الذاتى الذى تنطوى عليه علاقة التناسب بين المكونات فى حالتى الممارسة النظرية والتطبيقية، وخارجى من منظور فكرى مناقض، أو مغاير، يقيس قابلية التطبيق على أكبر عدد من الحالات والظواهر والنصوص، جنبا إلى جنب مقياس مطاوعة التجريد التى تسمح بمرونة التطبيق فى مواجهة المتغيرات والمستجدات. وأضيف إلى ذلك جوانب الضعف أو القوّة فى فهم الأعمال الأدبية، وتحديد مهمتها أو ماهيتها أو

خصوصية أداتها، أو جوانب الفاعلية والتأثير فى الواقع الأدبى والفعلى نتيجة الممارسة النقدية التى تهدف إلى تطوير كلا الواقعين. وكلها جوانب تظهر بالقياس على الخارج، بعد التحليل الداخلى أو فى موازاته، بواسطة المقارنة بين النظرية المقروءة وغيرها من النظريات الموازية أو المعارضة أو المخالفة.

وتشبه القراءة التى ينطوى عليها «نقد النقد»، فى آلياتها الأساسية، ومن هذا المنظور، القراءة التى ينطوى عليها النقد التطبيقى فى مقاربته النصوص الأدبية. ويرجع ذلك إلى أن مبادئ «القراءة» واحدة فى تعاملها مع النصوص المختلفة، وتتضمن ثباتا نسبيا يتيح لها استيعاب تجارب متباعدة فى تغاير خواصها، فالنصوص النقدية دوال تنطوى على مدلولات فى التحليل النهائى، ومكوناتها النصية تتكشف فى فعل القراءة عن علاقات قابلة للتفسير أو التأويل، سواء من حيث إشاراتها إلى تجانسها الداخلى، أو تجسيدها لموقف أو مواقف بعينها، أو تأثيرها فى المجال الذى سبق لها أن تأثرت به

والقاعدة مطردة فى فعل القراءة الذى يتناول نصوص القراءة، أدبية أو نقدية أو فكرية أو تاريخية أو غير ذلك، فكلها نصوص قابلة للقراءة، وخاضعة لأعرافها، ومستجيبة إلى تقنياتها، ما ظل فعل القراءة مطاوعا لا يلزم نوعا بعينه من النصوص، بل يتعدى إلى كل نص ممكن.

ومهما تباعدت أوجه المغايرة ما بين النصوص الإبداعية والنصوص النقدية أو حتى النصوص الفلسفية، فكلها موضوع يخضع للقواعد الأساسية الحاسمة لكل أفعال القراءة وعملياتها. ولا تتباين النصوص التصورية عن النصوص الخيالية، من هذا المنظور، إلا من حيث درجة المجازية التى يضعها فعل القراءة فى حسبانه، لا بوصفها عنصرا يستلزم تغييرا جذريا فى نهج القراءة، أو مبادئها التصورية، بل بوصفها عنصرا ثانويا يفرض مغايرة كمية لا كيفية فى الإجراءات العملية، أو الفرعية إذا شئنا الدقة، وليس المبادئ الأساسية نفسها. ودليل ذلك أن النصوص غير الإبداعية، أو التى لم يقصد بها أصحابها تحقيق أغراض أدبية، لا تخلو من عناصر مجازية. وقد تعتمد هذه النصوص - لأسباب متعددة - على بنية أو أبنية رمزية تماما، تتوسل بها للإشارة إلى المسكوت عنه من المدلولات المنهىّ عنها اجتماعيا أو سياسيا، أو المحرّم الكلام فيها تحت رايات التطرف الدينى.

وأحسبنى أوثر مصطلح «نقد النقد» على مصطلح «النقد الشارح» لطابع المساءلة الذى لا يخلو منه الأول فى تحديد درجة ما للقيمة، ولطابع التجانس الذى يصل بين عمليات التحليل والتفسير والتقييم ما بين المضاف والمضاف إليه فى تركيبة «نقد النقد». وأضيف إلى ذلك البساطة الظاهرة التى يغدو بها

مصطلح «نقد النقد» مفهوما للوهلة الأولى فى فعل قراءة النقد الأدبى. وأحسب أن القارئ العربى قد أصبح أكثر ألفة به بعد أن كثر تداوله فى الكتابات النقدية، وبعد أن ترجم باحثون مثل سامى سويدان كتبا من طراز كتاب تزفيتان تودوروف «نقد النقد» الذى صدر عن مركز الإنماء القومى فى بيروت، منذ سنة ١٩٨٦.

ولكن رغم ذلك كله، فالعلاقة بين «النقد الشارح» و«نقد النقد» هى العلاقة بين وجهى العملة الواحدة، فكلاهما مصطلحان يشيران إلى الفعل الذى ينعكس به النقد على نفسه، أو يستدير إلى حضوره النوعى، منقسما على ذاته الانقسام الذى يجعل منه موضوعا للتأمل وفاعلا له على السواء. والتعريف الشائع له أنه «خطاب نقدى نظرى عن طبيعة النقد وغاياته». وهو تعريف يؤدى دوره فى مجاله النوعى، خصوصا حين يلتفت النقد إلى نفسه فيغدو ضربا من التأمل الذى يبدأ بالمراجعة التى تنبنى على المساءلة، وينتهى إلى تأسيس فلسفة للعلم بالموضوع.

وقد ظهر مصطلح النقد الشارح Metacriticism فى سياق النتائج التى أدى إليها تأسيس مفهوم اللغة الشارحة Met-alanguage. وقد بدأ ذلك بتمييز رودلف كارناب (١٨٩١-١٩٧٠) - أحد أعلام الوضعية المنطقية - بين لغة الموضوع ولغة الشرح،

كما سبق أن أوضحت فى كتابى «نظريات معاصرة» الذى صدر سنة ١٩٩٨. ومعروف أن ما انتهى إليه كارناب من تمييز بين اللغة الموضوع واللغة الشارحة ترك أثرا بارزا فى الفكر البنيوى، الأمر الذى أدّى إلى تأسيس «النقد الشارح» من منظور معرفى جديد.

وقد كانت الصلة بين مفهوم «اللغة الشارحة» ومفهوم «النقد الشارح» هى الصلة بين طرفى المتصل نفسه فى النظرية البنيوية التى أشاعها ياكوبسون وتلميذه ليڤى شتراوس. أقصد إلى المتصل الذى جمع المفهومين المصطلحين على أساس من مبدأ كارناب الذى تحوَّل إلى مبدأ حاسم من مبادئ فلسفة العلوم بوجه عام، وقاعدة لا يمكن الاستغناء عنها فى قواعد النظر المنهجى قاطبة، وعلى نحو يشمل كل ما يقع خارج الدائرة البنيوية الخالصة. وقد أكد انتشار هذا المبدأ فى الدائرة البنيوية المخصوصة، وخارجها على السواء، التسليم المتصاعد بأن تقدم المعرفة فى أى فرع من فروعها يرتبط بالدرجة التى ترتد بها المعرفة على ذاتها، وتجتلى نفسها فى مرآة منهجها التى هى إياها. وكان ذلك يعنى اتساع أفق العلم بالموضوع فى حالة النقد الأدبى، ليشمل اللغة الشارحة للغة العلم بالموضوع، ومن ثم نقد النقد الذى أصبح علامة على الانتقال من وضع الاقتصار على

الموضوع التجريبى إلى وضع إخضاع لغة هذا التناول إلى تأمل الوعى الذى يصوغ لغة شارحة للغة تناول الموضوع الأدبى.

وترتب على هذه النتيجة، معرفيا، التسليم بأننا لا يمكن أن نتقدم فى الأفق المعرفى لمناقشة لغة الموضوع، كى نؤسِّس إشاراتها إلى موضوعها على مستوى التطبيق أو التنظير، إلا إذا أسّسنا لغة شارحة تتولى الضبط المنهجى لحركة النقد الأدبى وممارساته، وذلك بكيفية ينعكس بها النقد على نفسه، ويشير إلى ذاته على سبيل الوصف الذى هو تحليل وتفسير وتقييم فى آن. ويؤدى هذا النوع من الازدواج دورا وجوديا (أنطولوچيا) إلى جانب دوره المعرفى، سواء على مستوى اجتلاء ذات الناقد مدى فعلها، معرفيا، أو مدى حضورها فى أفق الممارسة النقدية، وجوديا، أو تعميق قدرتها على مراجعة السلامة النظرية التى تقوم عليها إجراءاتها العملية معرفيا. أقصد إلى المراجعة التى تؤكد بها هذه الذات حضورها الذى يكافئ الموضوع ويوازيه موازاة الأكفاء لا الأتباع.

ومن هذا المنظور، تتجلى أهمية «نقد النقد» فى فعل قراءة النقد الأدبى من جوانب متعددة. أولها جانب المراجعة الذى يتصل بفحص الخطاب النقدى، وذلك بوضعه موضع المساءلة التى نسهم فى تطويره أو تكشف عن إمكاناته الموجبة، أو درجات

قصوره في مدى الممارسات المتباينة، خصوصا في مواجهة المتغيرات الإبداعية الواعدة التي قد لا يستجيب لها الخطاب النقدي بالإيجاب لما قد يعتريه، أحيانا، ونتيجة عوامل يمكن رصدها، من تصلب في ممارساته أو ضيق أفق في تصوراته أو تنظيراته.

أما الجانب الثاني الذي يكشف عن أهمية نقد النقد – في فعل قراءة النقد الأدبي – فهو جانب التحليل الذي يكشف عن العناصر التكوينية لكل خطاب نقدي، واصلا بينها في علاقات تفسيرية كاشفة عن ما ينطوي عليه كل خطاب من رؤية للعالم أو موقف ثابت أو متغير إزاءه. وذلك هو الجانب الذي يصل بين نظرية التأويل «الهرمنيوطيقا» ونقد النقد، خصوصا من الزاوية التي تتحول بها قراءة «نقد النقد» إلى عملية كشف عن المكونات العقلية التي تنبني بها رؤية الناقد إلى العالم، محددة نظرته النوعية إلى الأعمال الأدبية وقضاياها التطبيقية والتنظيرية على السواء. ويكشف هذا الجانب التفسيري في فعل القراءة، من حيث مدى تماسه مع نظرية التأويل، عن الأسباب التي تمايز بين النقاد على مستوى الإفراد، داخل المدرسة الواحدة، وتمايز بين المجموعات متقاربة المنزع الفكري أو الاختيار المنهجي عن غيرها من المجموعات المخالفة أو المضادة.

ولا تنفصل أهمية هذا الجانب التفسيري عن أمرين: أولهما النظر إلى الاختلافات النقدية المنهجية، على مستوى الجمع، بوصفها اختلافات وثيقة الصلة بالاختلافات الواقعة بين التيارات الفكرية فى عصر الممارسة النقدية أو فى أزمنتها المتتابعة، الأمر الذى يجعلنا نتحدث عن تيار ماركسى، مثلا، فى نقد نجيب محفوظ، مقابل تيار ليبرالى أو قومى أو حتى دينى - على نحو ما ظهر فى كتابات بعينها، ابتداء من سيد قطب، وليس انتهاء بكتاب محمد حسن عبد الله عن «الإسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ». وقد كان نقد أعمال نجيب محفوظ، ولا يزال، خصوصا بعد نوبل، حالة نموذجية لقراءة منطقة التماس التى يلتقى فيها نقد النقد (أو النقد الشارح) ونظريات التأويل (أو الهرمنيوطيقا) خصوصا فى الدائرة التى تعطف عملية استخراج الدلالات من الاتجاهات المفسِّرة والمفسَّرة على الدلالات المستخرجة من تنوع الاستجابات القرائية فى مدى نظريات الاستقبال.

ويرتبط الأمر الثانى بالكشف عن خصوصية الرؤية النقدية التى تنطقها الممارسة التطبيقية والتنظيرية لكل ناقد، خاصة فى المدى الذى يبين عن المكونات الذاتية الممزوجة بالقواعد الموضوعية فى مسعى الناقد، أو يبين عن نوع الأسئلة التى

يتهوس بها هذا الناقد أو ذاك دون غيره، والكيفية التى تتسرب بها تحيّزاته الخاصة ، الأمر الذى يؤكد أن الموضوعية النقدية تظل موضوعية نسبية مهما أعلنت عن حيادها . ولذلك كان طه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣) يقول إن «النقد مرآة صافية واضحة كأحسن ما يكون الصفاء والوضوح والجلاء. وهذه المرآة تعكس صورة الأديب نفسه كما تعكس صورة الناقد». وكان يؤكد أن «فى قراءة القصيدة أو استماعها لذة فنية، وفى قراءة النقد أو فى استماعه لذة فنية لعلها تربى على اللذة الأولى».

وليس من الضرورى أن نوافق طه حسين فى توجهه التأثرى أو الانطباعى، خصوصا فى حدوده القصوى، أو نرى معه أن لذة قراءة النقد قد تزيد على لذة قراءة النصوص الأدبية نفسها، ففى ذلك إخراج للنقد نفسه عن أفقه النوعى، وتحويله إلى «أدب وصفى» يوازى «الأدب الإنشائى» فى مفاهيم طه حسين. إن النقد نشاط تصورى فى نهاية المطاف، ولكنه - من حيث هو نشاط - ينتج نصوصا قابلة للقراءة. شأنها فى ذلك شأن نصوص الفلسفة أو التاريخ أو التأويلات الدينية. والنصوص الناتجة عن الأدب هى غير الأدب، تماما كما أن قراءة النقد هي غير النقد، وقراءات الفلسفة مغايرة للفلسفة، بل وقراءة قراءات الفلسفة مغايرة بالدرجة نفسها، فهى أنشطة موازية

تؤدى إلى تعميق الخبرة بالموضوع المقروء، وتفتح أبواب علاقاته الدلالية على احتمالات متعددة، وذلك بالقدر نفسه الذى يفضى إلى إثراء المجال النوعى للدوائر التى تتجاوب فى فعل القراءة.

ولذلك فمن المؤكد أن قراءة الكتابات النقدية للكشف عن ما تتبنى به من مواقف، وما تشير إليه من قضايا، وما تتضمنه من تحيزات، أو تسعى للإجابة عنه من أسئلة، علامات كاشفة تنتج بها عملية قراءة النقد الأدبى نوعا مغايرا من المتعة المعرفية، هو متعتها الخاصة الناتجة من تجاوب آليات وتقنيات التحليل والتفسير والتأويل.

ولكن هذا الجانب، تحديدا، هو الذى يجعل من قراءات «النقد الشارح» أو «نقد النقد»، قراءات نسبية، لا تعرف معانى الإطلاق، ولا تقبل دعاوى اليقين الكامل، أو ادّعاءات الموضوعية المنيعة الحصينة. إنها قراءة على سبيل الإفراد أو الجمع، فيها من ذاتية قارئها ما يجعل من موضوعيتها موضوعية نسبية، حتى مع أقصى درجات الحرص على الموضوعية التى لا يمكن إلا أن تتحقق بالمعنى الموجود فى العلوم الإنسانية، فموضوعية قراءات النقد الشارح، كموضوعية النقد نفسه، تقوم على التسليم بأن الذات العارفة هى بعض الموضوع المعروف بوجه من الوجوه، ومع بعض الاحتراس، على نحو ما ذهب الفيلسوف البنيوى

التوليدى لوسيان جولدمان. ولذلك فإن كل قراءة للنقد الأدبى، فى مدى نقد النقد أو النقد الشارح، مثل القراءات التى يتضمنها هذا الكتاب، قابلة للمراجعة، وعنصرها التفسيرى يظل قابلا لاحتمال التغيير فى حال النظر إلى معطيات مغايرة، أو الاتكاء على مؤشرات مخالفة فى منظور الرؤية التفسيرية.

ولذلك يمكن لى - مثلا - أن أقرأ نقد مدرسة الإحياء على نحو مختلف، وأستخرج منه رؤية عالم لم ينتبه إليها الكثير من السابقين، ويمكن لغيرى بالقدر نفسه أن يقدم قراءة تفسيرية مغايرة للموضوع نفسه، اعتمادا على مؤشرات تفسيرية تدفعه إلى سبيل مغاير. والفيصل فى مثل هذه الأحوال ليس الصواب فى التفسير أو الخطأ بالمعنى المنطقى الضيق، وإنما «السلامة» Validity التى تمايز بين التفسيرات بمدى ما تقدمه من إجابات على أسئلة النص النقدى المقروء. وقد أوضح جولدمان أن التفسير القادر على الإجابة عن أكثر من ٧٠٪ من التباسات النص والكشف عن دواله تفسير سليم يتسم بموضوعية العلوم الإنسانية، لكن بالمعنى الذى يترك الباب مفتوحا للمزيد من القراءات. ولذلك ذهب رامان سلدن فى كتابه «دليل القارئ إلى النظرية الأدبية المعاصرة» (١٩٨٥) إلى «أننا عندما نقرأ النقاد، لا نستطيع أن نخطو خارج الخطاب، ولا نستطيع أن نكون فى موضع مُحَصَّن يعاند مساءلة أية قراءة لاحقة، فكل القراءات، بما

فيها التفسيرات النقدية، قراءات خيالية بالقدر نفسه. ولا يقع تفسير أي منها - وحده - موقع الحقيقة».

وأتصور أن هذا البعد في قراءة الخطابات النقدية، على مستوى الإفراد أو الجمع، خصوصا عندما تتصل عملية قراءة النقد الأدبي بقراءة الفكر السائد أو غير السائد في فترات الممارسة النقدية، تزامنا أو تعاقبا، هو البعد الذي يعطف دراسات نقد النقد والنقد الشارح على الدراسات الخاصة بتاريخ الفكر أو قراءة الفلسفة في العصور المختلفة التي يتفاعل فيها النقد والفلسفة، أو يجسّد فيها النقد مواقف فكرية متوازية أو متصارعة. ولا شك أن تاريخ الأفكار يستضيء بقراءات النقد الأدبي من هذا المنظور، جنبا إلى جنب كل دراسات التحليل الثقافي أو أي تحليل مواز في العلوم الإنسانية. وأحسبني في حاجة - مادمت قد وصلت إلى هذا الوضع - إلى تأكيد أن قراءات نقد النقد لا يمكن أن تمضي في مداها الشارح دون عون من مناهج قراءة النصوص الفلسفية وآلياتها وتقنياتها الكاشفة في كل عمليات القراءة، والعكس صحيح بالقدر نفسه، وذلك نتيجة ما سبق أن أوضحته في الإشارة إلى وحدة المبادئ الحاكمة لكل عمليات القراءة مهما اختلفت مجالاتها.

وقد سبق لي - في كتابي «نظريات معاصرة» - تأكيد أن نقد النقد هو المجال المعرفي الذي يصل بين حدود النقد التطبيقي وحدود النظرية، في متصل متدرج يبدأ من تصنيف عبارات النقد التطبيقي وينتهي بتحليل المفاهيم الكلية. والمسافة بين طرفي هذا المتصل المتدرج هي المسافة بين مستويات النقد الشارح، في الآليات المتراتبة لإشاراته إلى لغة الموضوع -النقد الأدبي- في تعدد أبعادها ووظائفها. وإذا كان المستوى الأول هو الألصق بالنقد التطبيقي، حيث عمليات المراجعة الفاحصة التي يجريها نقد النقد على النقد التطبيقي من حيث الوصف والاصطلاح، والتناغم بين العمليات الإجرائية، فإن المستوى الثاني تفسيري يتصل بفعل الكشف عن العلاقات بين مكونات الخطاب النقدي لتأويله بما يبين عن رؤية العالم. أما المستوى الثالث والأخير فهو الذي يقوم بدور التأصيل المنهجي، وذلك في نوع من المراجعة الكلية التي تنشغل بالمفاهيم والتصورات النقدية الكبرى التي فرغ منها التنظير النقدي وانطلقت الممارسات النقدية من التسليم بها.

وسواء أكّدنا المستوى الأول أو الثاني أو الثالث، أو أضفنا إلى المستويات الثلاثة مستويات أخرى، في مدى قراءة النقد الأدبي، فإن التلازم واضح بين تقدم الممارسة النقدية في كل

مجالاتها وتقدم «النقد الشارح» أو «نقد النقد» في كل تجلياته. تشهد بذلك الخارطة النقدية لعالمنا المعاصر، حيث يزدهر النقد الشارح نتيجة ازدهار النقد الأدبي، أو يزدهر النقد الأدبي بسبب علاقته الإيجابية بالنقد الشارح، ولذلك تتعامل المؤسسات الأدبية الغربية باهتمام بالغ مع كل ما ينتسب إلى «النقد الشارح» أو «نقد النقد» واضعة إياه في الدرجة نفسها من الاهتمام بالأدب في ذاته أو النقد في حدود ممارسته التطبيقية والنظرية، مع التسليم بالمباينة بينهما بالطبع.

وفي المقابل، يؤدي غياب قراءة النقد الأدبي (في مدى «نقد النقد» أو «النقد الشارح») إلى عواقب وخيمة، أهمها الاستنامة إلى واقع الممارسات القائمة بحكم العادة، أو الممارسات التقليدية التي اكتسبت أهمية أو مكانة بحكم التقادم. والنتيجة هي اختفاء وعي المساءلة الذي ينطوي عليه فعل «نقد النقد»، وتقلص محاولات المراجعة أو التطوير، ومن ثم غلبة النزعة الاتِّباعية التي تكتفي بالتقليد، أيا كان موطن المُقَلَّد أو عصره، أو غلبة النزعة التجريبية (الإمبريقية) في الممارسة النقدية التي تستجيب إلى كل هبّة ريح من أي اتجاه بلا ضابط أو إطار مرجعي حاسم. وأخيرا، غلبة النزعة التوفيقية التي تتحول بها الممارسة النقدية إلى ما يشبه «مرقعة الدراويش» التي تجمع

المتنافرات، كاشفة بتكوينها - مع النزعتين السابقتين - عن تناقضات تؤدى إلى تزييف الوعى النقدى.

* * *

وقد كتبت الدراسات التى يتضمنها هذا الكتاب من منظور المنطلقات الأساسية لقراءة النقد الأدبى، خصوصا من حيث علاقتها الوثيقة بالنقد الشارح على نحو ما حاولتُ تأصيلها فى أكثر من موضع. وتُلزِمُنى الأمانةُ الإشارةَ إلى أن الدراسات الأربع التى يتضمنها هذا الكتاب هى جزء من مشروع طويل، بدأته مع أطروحتى للدكتوراه (سنة ١٩٧٣) التى كانت دراسة لمفاهيم «الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى» من منطلق «نقد النقد» الذى كان مألوفا حين بدأت عملى فى أطروحتى، كما كان دافعا لى - بعد ذلك - على تأمل تجليات «مفهوم الشعر» (١٩٧٨) فى التراث النقدى من المنظور الذى ينتقل من الجزء (الصورة) إلى الكل (الشعر). وقد كان للممارسة أثرها فى تعميق فهمى لنقد النقد، وإثرائه بمتغيرات الدراسات الحديثة التى قادتنى إلى نظريات التأويل (الهرمنيوطيقا) والاستقبال، بالإضافة إلى البنيوية اللغوية والبنيوية التوليدية، وغير ذلك من النظريات المعاصرة التى كان لها أكبر الأثر فى تطوير فهمى لعملية «القراءة» التى تجسَّدت فى كتاب «المرايا المتجاورة»

(١٩٨٢) الذى كان قراءة لنقد طه حسين، بل لعملية «القراءة» التى حرصتُ على تأصيلها فى مدخل كتابى «قراءة التراث النقدى» (١٩٩١). وقد كان هذا المدخل التأصيلى للقراءة منطلق كتاب «نظريات معاصرة» (١٩٩٨) الذى اقترنت فيه الجوانب التطبيقية لقراءة النظريات (التعبير، والنقد الجديد، والبنيوية التوليدية، والبنيوية اللغوية، والشعرية) بالجوانب التأصيلية لمفهوم «النقد الشارح» نفسه، خصوصا فى علاقته بما أسميته «وعى النقد الأدبى بنفسه» فضلا عن «مستويات اللغة الشارحة». وكان الحديث عن «النقد الشارح» فى هذا الكتاب موصولا بالحديث عن أهمية النظرية ودلالاتها، وفوق كل ذلك الإشارة إلى صحوتها.

ومن منظور هذا السياق، فإن الدراسات الأربع التى يتضمنها هذا الكتاب كتبت فى فترات مختلفة، متقاربة أحيانا، متباعدة أحيانا أخري، على امتداد مشروع قراءة التراث النقدى من ناحية، وقراءة النقد الأدبى الحديث عبر مراحله وتياراته من ناحية مقابلة. وقد سبق أن نشرت دراسة «الخيال المتعقل» فى كتابى «قراءة التراث النقدى» ولكننى آثرت حذفها من الكتاب الذى نُشِرَتْ فيه أولا، والبدء بها فى هذا الكتاب لارتباطها مباشرة بموضوعه الأساسى، وانتسابها إلى العصر الحديث، خصوصا الحقبة التى تمثِّل بداية المراحل التى انتسبت إليها

التيارات اللاحقة فى تنوعها. وأخيرا، لأنها تكشف عن الإطار المرجعي الذى نَقَضَه النقد الرومانسي وتمرّد عليه، وهو النقد الذى صدر عنه الشاعر التونسي أبو القاسم الشابى فى دراسته عن الخيال. ويسهل على القارئ ملاحظة أن الفارق بين «الخيال المتعقل» و«الخيال المحلِّق» - فى الدراستين الأوليين - هو الفارق بين النقد الإحيائى (الكلاسى) ونقد الوجدان (الرومانسى) فيما يتصل بالخاصية النوعية للشعر تخصيصا.

والمغايرة التى يتضمنها هذا الكتاب فى أفق قراءة النقد الأدبى - سواء من منظور نقد النقد أو منظور النقد الشارح - هى مغايرة التطبيق على مدارس النقد العربى المتعاقبة، ولكن فى حدود الاقتصار على قراءة مفهوم الخيال الشعرى ما بين مدرسة الإحياء ومدرسة الوجدان، خصوصا فى مجال الشعر الذى دفعنى إلى التوقف طويلا على ممارسات «شيخ النقاد» محمد مندور فى نقد الشعر. وهى الممارسات التى لا أزال أرى فيها نموذجا استثنائيا يستحق القراءة الفاحصة كشفا عن الإيجابيات والسلبيات، وإبرازا للدلالات التى لابد من التمعن فيها على مستويات عديدة. أما لماذا نقد الشعر عند مندور؟ فلأننى لا أزال أرى أن مشروعه النقدى المهم لا يظهر فى أقصى درجات صفاته وأصالته إلا فى نقد الشعر الذى استوعب اهتمامه الأول، ذلك

على الرغم من كل كتاباته الأخرى فى نقد المسرح أو نقد القصة أو غيرهما.

أما الانتقال من نقد الشعر - فى حالة مندور - إلى نقد الرواية - فى حالة نقاد نجيب محفوظ - فهو المدى الذى يصل أنواع الإبداع الأدبى من حيث هى نصوص داعية إلى القراءة، وقراءة القراءة نفسها من حيث هى نصوص موازية، نصوص هى موضوع لنقد النقد بوصفه نقدا شارحا يكشف عن الآليات والدوافع والمناهج المحرِّكة على السواء. والواقع أن نقاد نجيب محفوظ يمثلون وضعا نموذجيا للقراءة على مستويات كثيرة، مستويات تبدأ من ملاحظة التجاوب بين تيارات الواقع النقدى والواقع الفكرى، والتجاوب بين كلا الواقعين والواقع السياسى الاجتماعى، إلى الكشف عن أبعاد عديدة من صراع التفسيرات والتأويلات التى تغرى بتأمل دلالاتها المتضاربة. وقد كان ذلك رأيى حين نشرت هذه الدراسة للمرة الأولى فى مجلة «فصول» (إبريل ١٩٨١) ولا يزال رأيى الذى وجد ما يزيد فى تأكيده، خصوصا بعد طوفان الكتابات الذى لم ينته بعد، منذ أن حصل نجيب محفوظ على جائزة نوبل سنة ١٩٨٨ .

وقد تعمدت أن تكون قراءة «نقاد نجيب محفوظ» هى الأخيرة فى ترتيب أقسام الكتاب، مع أنها ليست كذلك فى تاريخ النشر، وذلك لتأكيد معنى التحول الذى حدث فى واقعنا الأدبى،

وأفضى إلى الانتقال من مركزية «الشعر» الذى (استوعب نقده الدراسات الثلاث الأولى من الكتاب) إلى ما بدا على أنه زمن الرواية. ولم يكن من قبيل المصادفة أن نجيب محفوظ هو الذى استهل هذا الزمن من حيث الوعى به، حتى من قبل أن يَرُدَّ على عباس العقاد تحقيره فن القصة بالقياس إلى الشعر، ووصفه - أى نجيب محفوظ - القصة بأنها شعر الدنيا الحديثة على نحو ما أوضحت فى كتاب «زمن الرواية» (١٩٩٩).

وأخيرا، فإن هذا الكتاب حلقة من سلسلة مشروع ممتد، مارسته لسنوات طويلة، ولا أزال أمارسه في جوانبه المتنوعة، ملحا على الأبعاد التى تكشف عن همّ مؤرِّق على مستويات التنظير التى لا تنفصل عن المستويات الموازية للتطبيق، وهو همّ التأصيل الذى يبدأ من النقطة التى انتهى إليها شيخنا محمد مندور، عندما قال إن الفهم تملّك للمفهوم، ويمضى بعدها إلى الدور التنويرى الذى لا ينفصل عن موقف عقلى لايعرف المطلقات فى مجاله النوعى، ولا يكف عن وضع كل شئ موضع المساءلة، بحثا عن أفق أكثر وعدا، وكلام نقدى أكثر فاعلية، وفعل قراءة أكثر جذرية.

جابر عصفور

أغسطس ٢٠٠٢

الخيال المتعقّل :
قراءة فى نقد الإحياء

هناك ظاهرة لافتة يلحظها كل من يتأمل تعريفات الشعر عند الإحيائيين وهى أنهم يلحون إلحاحًا واضحًا فى تعريفهم الشعر على كلمة الخيال ومشتقاتها، كأنهم بذلك يحاولون أن ينفوا انحصار الخاصية النوعية للشعر فى تعريفه العروضى الذى لا يبقى فيه من الشعر سوى كلمات موزونة مقفاة. لقد ميزوا بين الشعر والنظم، فقصروا الثانى على الكلام الموزون المقفى، وتجاوزوا بالشعر منطقة انتظام القافية والوزن إلى منطقة أخرى سواها، هى منطقة الخيال التى تمثل الخاصية النوعية للشعر[١]. ومن هنا، كان الشعر عند البارودى (١٨٤٠-١٩٠٤) «لمعة خيالية يتألق وميضها فى سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب فيفيض بلألائها نورًا يتصل خيطه بأسلة اللسان[٢]».

ورغم اللغة المجازية التى ينطوى عليها تعريف البارودى فإن نقطة البدء فى تعريفه هى تلك اللمعة الخيالية التى تحرك العملية كلها، فتنطلق من الفكر إلى القلب، أو تضم الاثنين معًا، على نحو يجعل من الشعر «خيال النفس وصورة الطبع[٣]»، فيما يقول أحمد محرم (١٨٧٧-١٩٤٥) . وقريب من ذلك ما يحدثنا به أحمد شوقى

(١٨٦٨-١٩٣٢) - فى الطبعة الأولى من ديوانه - عن الشاعر الذى يقلب إحدى عينيه فى الثَّرِ ويجيل الأخرى فى الذُّرَى، حيث «ينفسح له مجال التخيل.. ويستفيد.. علمًا لا تحويه الكتب»[٤]. وذلك قول لا يبعدنا كثيرًا عن حافظ إبراهيم(١٨٧١-١٩٣٢) الذى يرى فى الشعر «مسرح الخيال.. ووعاء الحقيقة»[٥]. وكلاهما عنصران مترابطان ترابط انفساح مجال التخيل وتقلب العينين فى الطبيعة. ومن هنا، كان حافظ يصف شوقى بأنه «واسع الخيال»[٦] كما يصف الرافعى (١٨٨٠-١٩٣٧) بأنه «راقى الخيال»[٧]. وكلا الوصفين يرتبط بالحقيقة والطبيعة ارتباطه فى حديث خليل مطران (١٨٧٢-١٩٤٩) الذى وصف طريقته فى الشعر بأنها طريقة المستقبل، لأنها تصوغ «شعر الحياة والحقيقة والخيال جميعًا»[٨]. وإذا كان شوقى وحافظ يقرنان الخيال الشعرى بالحقيقة والطبيعة فإن البارودى، قبلهما، قرن الخيال الشعرى بالفكر والقلب، وكلها أوصاف متجاوبة تقربنا من عالم الشاعر الإحيائى من ناحية، وتنفذ بنا إلى لب نظرية الخيال من ناحية أخرى.

إن الشعر خيال، أو لنقل مع الرافعى، «إن الخيال روح الشعر»[٩] فذلك قول يجعل الخيال الشعرى مرتبطًا - فى جانب منه - بمعطى خارجى، هو الحقيقة، ومرتبطًا - فى جانبه الآخر - بعملية داخلية تتصل بالفكر والنفس معًا. ونقطة الوصل بين هذين الجانبين هى انعكاس عالم الحس على المُخَيِّلة التى تعيد تأليف

المعطى الخارجي، فى عملية داخلية يتوازن فيها القلب مع الفكر، أو الانفعال مع العقل. ولذلك كان مصطفى صادق الرافعي يشبِّه الشعر بالحلم لأنه انعكاس داخلى لمعطيات خارجية، ولكن الشعر كالحلم الهادئ قد يشكل جديداً من نوع مخصوص، فهو جديد يصاغ من معطيات سبق إدراكها من ناحية، ولا يمثل انحرافًا عن الحقيقة من ناحية أخرى. إنه حلم متعقل، تنعكس فيه الحقائق المعقولة فى الداخل على الخيال، فيصوغها معطيات من الحس، كما لو كانت معانى النفس تنطبع في الخيال انطباع الصورة في مرآة. ومحصلة ذلك أن الشعر مرتبط بما تشعر به النفس «فهو من خواطر القلب، إذا أفاض عليه الحس من نوره انعكس على الخيال، فانطبعت فيه معانى الأشياء كما تنطبع الصور فى المرآة. وهو، من بعد، كالحلم يخلق فى المخيلة، مما يصل إلى الأعين ويتأدى إلى الآذان، ما لا يكون قد وصل ولا تأدى»[١٠].

وجلى أن الشعر يشبه الحلم من حيث إنه تأليف متميز لمعطيات. والتأليف، فى جانب منه، أشبه بعملية كيميائية، تتجاوب فيها العناصر لتصنع ما هو جديد. وقد وصف شكيب أرسلان (١٨٦٩-١٩٤٦) الشعر بأنه كيمياء الكلام، حيث يركب الشاعر من أجزائه ما يريد «ليبرم الصورة التى يرسمها الخيال»[١١]. ولكن الصورة التى يبرمها الخيال شعور لا يخالف العقل ولا يجافى الفكر. إنها نقيض «الخيالات الباطلة»، فيما يقول الزهاوى (١٨٦٣-

١٩٣٦) وقرينة الخيالات التي تجعل الشعر «منطبقًا على الواقع»[١٢].

أيمكن أن نقول، والأمر كذلك، إن الشعر صياغة خيالية لمعطيات واقعية؟ إن الأمر ممكن من وجهة النظر الإحيائية بشرط أن نفهم الصياغة الخيالية بوصفها صياغة تتحرك، منطلقة من الفكر أساسًا. ومن حيث هي صياغة لا تخضع لأهواء الانفعال الفردى. وبوصفها - أخيرًا- إضافة لا تغير من الحقيقة، أو تعارضها، بل تتجاور معها في قران شعورى، يصبح الشعر فيه من قبيل «شعور النفس بالحقيقة إلى جانب الخيال»[١٣].

إن خير الشعر، فيما يقال، هو «ما سبق دبيبه فى النفس دبيب الغناء ثم سبح بها فى عالم الخيال»[١٤]. وذلك قول، مهما تحفظنا إزاءه، وسنعود إلى ذلك فيما بعد، يؤكد قيمة الخيال فى الشعر، ويميزه عن النظم. فلا يجعل من الشعر كلامًا موزونًا مقفى فحسب. بل يجعله صياغة خيالية ترتبط بما يحدث فى نفس المتلقى من تأثير. ولكن هذا القول، فى الوقت نفسه، لا ينفى الوزن والقافية، بل يربط بينهما من زاوية التأثير، فى علاقة تجاور مع عناصر أخرى، بحيث يجتمع فى الشعر جمال النظم والجرس مع اختيار الأسلوب، مع المعانى المبتكرة، مع «الخيال وحسن تصويره» فيما يقول على الجارم[١٥] (١٨٨١-١٩٤٩).

وليس هذا الفهم للخاصية النوعية للشعر، بوصفه صياغة خيالية، أمراً مقصوراً على الشعراء. إنه فهم عام يضم متذوقى الشعر من مفكرى الإحياء ونقاده على السواء. ومن اللافت للانتباه أن فيلسوف الإحياء ومفكره الأول، جمال الدين الأفغانى (١٨٣٩-١٨٩٧) ينطلق من هذا الفهم، فيقول إن الشاعر كالشاعرة، يبرعان فى الشعر «إذا كان فى فطرتهما حسن التصور وسعة الخيال مع صفاء فى السليقة» وإلا فهما مجرد وزّان ووزانة لا يحسنان سوى النظم فى أوزان الخليل التى يعرفانها تعليمًا واكتسابًا[١٦]. وما يقوله الأفغانى، المفكر، لايفترق كثيراً عما يقوله ناقد متخصص، مثل قسطاكى الحمصى، (١٨٥٨-١٩٤١) من «أن جمال التخييل أعظم أركان الشعر»[١٧]. والصلة بين الناقد المتخصص والمفكر المتفلسف هى صلة الفهم المشترك الذى ينطلق من الخيال ليحدد الخاصية النوعية للشعر. ولذلك نجد ناقداً آخر، هو جبر ضومط (١٨٥٩-١٩٣٠) يقرن وجود الشعر بوجود «قوة التخيل وجودة الفهم»[١٨]. كما نجد أديبًا ناثرًا كالمنفلوطى (١٨٧٦-١٩٢٤) يرى فى الشعر عالمًا «من عوالم الخيال»[١٩]. ويرى فى الشاعر إنسانًا «كبير النفس، كثير الأشغال العقلية والخيالات الذهنية»[٢٠].

صحيح أن المرصفى (١٨١٥-١٨٩٠) لم ينص، فى «الوسيلة الأدبية»، على الخيال فى تعريف الشعر ولكنه، وهذا هو المهم، رفض جميع التعريفات العروضية وآثر عليها تعريف ابن خلدون الذى

يحدد الصفة النوعية للشعر فى أنه «الكلام البليغ المبنى على الاستعارة والأوصاف»[٢١]. والإشارة إلى الاستعارة، فى هذا التعريف، إشارة إلى المجاز عموماً. وهى إشارة تقربنا من الخيال الشعرى أكثر مما تبعدنا عنه، لأن المجاز يعنى تحولا فى الدلالة، والتقاء بين عناصر لا تلتقى حرفيًا فى العالم الخارجى، فيصبح المجاز، والأمر كذلك، مظهرًا لغويًا من مظاهر الخيال.

ولذلك عَرَّف إبراهيم اليازجى (١٨٤٧-١٩٠٦) الشعر بأنه «الكلام الذى يقصد به ما وراء اللفظ من مناغاة النفس ومناجاة الوجدان» فتظهر فيه المقاصد تحت الصور الخيالية، وتبرز المعانى تحت ثوب المجاز أو الكناية ونحوهما[٢٢]. وعلى الأساس نفسه يناقش محمد الخضر حسين (١٨٧٥-١٩٥٨) التعريف العروضى للشعر، فيقول:

> «ذهب بعضهم فى حد الشعر إلى أنه كلام موزون مقفى، وهذا مثل من يشرح لك الإنسان بأنه حيوان بادى البشرة منتصب القامة، فكل منهما قَصَرَ تعريفه على ما يدرك بالحاسة الظاهرة، ولم يتجاوزه إلى المعنى الذى تتقوم به الحقيقة ويكون مبدأ لكمالها، وهو التخييل فى الشعر والنطق فى الإنسان، فالروح التى يُعَدُّ بها الكلام المنظوم فى

قبيل الشعر إنما هى التشابيه والاستعارات والأمثال وغيرها من التصرفات التى يدخل لها الشاعر من باب التخييل»[٢٣].

وأتصور أن الإلحاح على اقتران الشعر بالمجاز، بوصفه خاصية نوعية، أمر يردنا إلى طبيعة الشعر التي تشبه الكيمياء عند شكيب أرسلان، على أساس أنها طبيعة تأليفية تجمع بين أشياء غير مؤتلفة في عالم الوقائع المتناثرة. ولذلك ينظر ناقد، مثل قسطاكى الحمصى إلى الخيال الشعرى بوصفه عملاً تأليفياً، يصبح معه الشاعر مبتكراً، يبتكر «من التخيلات التى تولدها فى خاطره المرئيات وغيرها من سائر المحسوسات». وكما يؤكد الحمصى فاعلية المخيلة عند الشاعر، يؤكد فاعليتها عند القارئ، ذلك لأن الشاعر يقدم ما تبتكره مخيلته هو إلى مخيلة المتلقى، فيحدث فيها تأثيراً. إن «ما يصوره الشاعر ينقله الصوت الذى يدوى فى شعره إلى مخيلة السامع فيثيرها»[٢٤]. ويترتب على ذلك تأكيد الناقد فاعلية الخيال الشعرى على مستويين: أولهما مستوى الإدراك عند الشاعر؛ وثانيهما مستوى التلقى عند القارئ. ومادام الخيال هو علة التأليف عند الشاعر، وعلة التأثير عند المتلقى، يصبح الشعر أقوالاً خاصة تؤدى المعانى «بتخييلات تؤثر فى النفس تأثيرات مختلفة من ترغيب وترهيب، وإيقاد غضب، وإيقاظ من غفلة، وإثارة شجاعة، إلى غير ذلك من الانفعالات»[٢٥].

- ٢ -

والكلام عن التخييلات التي تؤثر في النفس تأثيرات مختلفة تتجلى في انفعالات مقترنة بأفعال، كلام يكشف عن أصول تراثية ترتد إلى نظرية الخيال عند فلاسفة التراث ونقاده على السواء. وليس من الضروري أن أعرض، هنا، عناصر النظرية التراثية تفصيلا. فقد فعلت ذلك في مواضع أخرى، أهمها ما كتبته عن «الصورة الفنية» و«مفهوم الشعر». حسبي أن أتوقف، في هذا المقام، على العناصر التي تَمَثَّلها الإحيائيون والتي أعادوا، على أساسها، فتح باب الاجتهاد في النظرية كلها.

إن نظرية الخيال، في مستواها الأدبي، على نحو ما نجدها في التراث النقدي، وعلى نحو ما تمثلها الإحيائيون، هي صياغة تفسر ماهية الشعر ووظيفته، معتمدة على أساسين متداخلين: أولهما معرفي، وثانيهما أخلاقي. أما الأساس الأول فيردنا إلى نظرية في المعرفة، تفصل فصلا حاداً بين الذات والموضوع، بحيث يُنظر إلى الموضوع من حيث هو معطى جاهز، أوجدته قوة مستقلة عن الذات. إن الذات، في هذه النظرية، مجرد مُسْتَقْبِل لما يحدث في الخارج. قد يكون في إدراكها للموضوع كشف عنه، أو توضيح لوجوده المستقل، أو تعبير عن انطباع يخلفه فيها، لكن الذات، في النهاية، لا تخلق الموضوع ولا تُعَدِّل منه في لحظة إدراكها له. إنها تتلقاه فحسب، وتعمل على هدى من هذا التلقي الذي يتم بعملية

مزدوجة، يواجه فيها العقلى الحسى ويعلو عليه، بحيث يصبح إدراك العالم منطوياً على ثنائية تصل ما بين مستويات متراتبة (هيراركية) أدناها مستوى الحس وكل ما اتصل به. وأعلاها مستوى العقل وكل ما اتصل به، وبين هذين المستويين تقع مجموعة من القوى الباطنة تتوسط ما بين الحس والعقل، فتأخذ ما ينطبع فى الأول، كى تقوم بتجريده من حسيته وتأليفه، لتطرحه على الثانى الذى يكوّن، مما يختار ويجرِّد، كليات أو مفاهيم أو مقولات، هى خلاصة إدراك لعالم جاهز ثابت، الوسيط الأساسى لمعرفته هو العقل، أعظم ما خلقه الله فى الإنسان(*).

وما يعنينا، هنا، هو «قوة المخيلة» التى تتوسط «القوى الباطنة» فتتوسط ما بين الحس والعقل. إن هذه القوة تستحضر، فى جانب من عملها، الصور المنطبعة فى الحس المشترك والمختزنة فى «الخيال»(**) وتؤلف، فى جانب عملها الآخر، من الصور المنطبعة والمختزنة صوراً جديدة مبتدعة. ومعنى هذا أن المخيلة يمكن أن تكون استحضارية، كما يمكن أن تكون ابتكارية، لكنها، فى كلتا الحالتين، تعتمد على الذاكرة. فى الحالة الأولى تستحضر

(*) راجع ما يقوله الأفغانى فى رسالة القضاء والقدر. وبخاصة ص١٨٤ من أعماله الكاملة

(**) ليس التشبيه من عندى. فلقد ذهب محمد سعيد، فى كتاب (**ارتياد السحر فى انتقاد الشعر** - ١٨٧٦) إلى أن جميع الفضائل والحكم وجوامع الكلم درر يواقيت تخرجها قرائح الشعراء وألسنة الفضلاء من قرار مجاز النفوس والكون.

المخيلة التجربة وتستعيدها معتمدة كل الاعتماد على الذاكرة، بحيث يكاد ينمحى الفرق بينهما، فيصبح عالم المخيلة عالمًا مرآويًا، هو بمثابة انعكاس، فى الذاكرة، لعالم من التجارب والأحداث الفعلية. أما فى الحالة الثانية فتبتكر المخيلة بناء جديداً مغايراً، من معطيات سبق للحس إدراكها، فتعتمد على الذاكرة، لكنها لا تتوقف عند حرفية المعطيات، وإنما تعيد تركيبها، مؤلفة بذلك عالمًا مبتكرًا، هو تشكيل غير حَرْفِى لعناصر موجودة بالفعل. ومادامت المخيلة، سواء كانت ابتكارية أو استحضارية، تعتمد على الذاكرة فإنها تعتمد بالضرورة على مدركات الحس، ومن ثم فإنها لا تستطيع أن تستحضر إلا ماسبق إدراكه، كما أنها لا تستطيع أن تبتكر إلا من معطيات سبق إدراكها. إنها «قوة تصوغ الصور من عناصر كانت النفس قد تلقتها عن طريق الحس أو الوجدان، وليس فى إمكانها أن تبدع شيئاً من عناصر لم يتقدم للتخيل معرفتها»(٢٦).

وإذا نظر الناقد الإحيائى إلى المخيلة، فى ضوء هذا الفهم، انتهى إلى أن الشعر من نتاج مخيلة الشاعر، وأن مخيلة الشاعر، فى جانب منها، تستحضر صور الطبيعة أو التجارب الغائبة عن الإدراك المباشر، وتُمثِّلُها عن طريق كلمات، تعكس التجارب كما تعكس المرآة المعطيات الماثلة إزاءها. ولقد قال أحمد فارس الشدياق (١٨٠٤-١٨٨٧)، نقلا عمن يسميهم بعض المحققين، إن التخيل قوة حاصلة فى كل ذى إحساس أو إدراك يستحضر بها الأشياء

المحسوسة. وهى «متوقفة على قوة الذاكرة. ولهذا كان اليونانيون الأقدمون يسمّون القوة الشعرية بنت الذاكرة، فمن كان أكثر ذاكرة للأشياء كان أكثر تخيلا لها»[٢٧]. ولكن مخيلة الشاعر، فى جانبها الآخر، تتجاوز الاستحضار والاسترجاع، عندما تؤلف بين المعطيات، كما يحدث فى الحلم أو الكيمياء، على نحو قد لا يوجد حرفيًا فى الواقع، وإن كان لا يخرج عنه. ولذلك قال محمد الخضر حسين إن مخيلة الشاعر تستخلص من صور الذاكرة

«ما يلائم الغرض وتطرح ما زاد على ذلك، فتفصل الخاطرات عن أزمنتها، أو ما يتصل بها، مما لا يتعلق به القصد من التخييل، ثم تتصرف فى تلك العناصر بمثل التكبير أو التصغير، وتأليف بعضها إلى بعض حتى تظهر فى شكل جديد»[٢٨].

هذا الشكل الجديد الذى أنتجته مخيلة الشاعر، فيما يقول محمد الخضر حسين، يظل منطويًا على صفتين متعارضتين من حيث الظاهر. إنه نتاج يقوم على التجريد لأن المخيلة تفصل الخاطرات عن أزمنتها وتتصرف فيها، كما أنه نتاج يقوم على الحسية لأن الخاطرات تظل قرينة مدركات للحس، لا تفقد صفتها الحسية رغم ما يمر بها من تجريد. ونتاج المخيلة، كالمخيلة نفسها من هذا المنظور، فاعلية تتوسط ما بين الحس والعقل، فتتوسط ما بين طرفى النفس المتباعدين. وتكمن قوة المخيلة وضعفها فى هذا

التوسط، كما يكمن خيرها وشرها. ويعنى ذلك أن توسط المخيلة ما بين طرفى النفس المتباعدين يجعل فاعليتها معتمدة، دوماً، على هذا الوضع، ومتأثرة به سلباً وإيجاباً.

قد تستطيع المخيلة أن تقدم للعقل مادة تساعد فى عمليات التفكير والفهم، أو تفيده فى تكوين التصورات والأفكار الكلية المجردة، ولكنها، بذاتها، لا يمكن أن تتجاوز مرتبة الحسى والجزئى. ولذلك تظل المخيلة فى مرتبة أدنى من مرتبة العقل، بوصفه الوسيلة المثلى للمعرفة اليقينية. ويزيد من هوان المخيلة، بالقياس إلى العقل، اعتمادها الشديد على ما تدركه الحواس، الأمر الذى يجعلها عرضة للخطأ. وإذا أضفنا إلى هذا أن فاعليتها مرتبطة بالحواس، والحواس مرتبطة بالانفعالات والغرائز، أدركنا مدى ما يمكن أن تصل إليه لو تُرِكَتْ وشأنها. إن الانفعالات والغرائز تشدها إلى مهاوى الحس وتقودها إليه، والعكس صحيح، فتتأثر حركة التخيل، وتشتغل بإرضاء نزعات دونية، فَتُصَوِّرُ للإنسان كل ما تتشوق إليه نفسه الأمّارة بالسوء. وقد قيل:

«شأن الخيال الذى لا يعمل تحت سلطان العقل أن يصور المعانى فى غير انتظام، ويمليها على اللسان كما صَوَّرها، فإذا هى أقوال تلبس صاحبها المهانة، أو تضعه موضع من يسخر به أو يثير عليه غضباً»(٢٩).

أما إذا تباعدت المخيلة عن الحس، وجذبها العقل إلى جنانه الآمنة، فإنها تستحضر فى أمانة، وتبتكر فى تعقل، فتنشغل بذلك فى تكوين صورة جديدة، نتعرف فيها ما لم نكن نعرف، ونتَّصِلُ، تحت رعاية العقل، بعالم منظم ثابت، نحن فى النهاية بعض نظامه الفريد وصنعته البديعة. وبذلك، وحده، تغدو المخيلة ذات أثر مهم فى التربية الأخلاقية للأمم، وبخاصة النشء:

«فإنك إذا لقنت الناشئ الأخلاق الحميدة الصالحة وذكرت له ما يترتب عليها من خير وسعادة، وجدته لا يذكر تلك الأخلاق والأعمال إلا وقد حضر فى ذهنه ما يقع عقبها من الخير والسعادة، فينهض لها بقوة، وهذا شأنه حين تذكر له السيرة القبيحة، وتبين له ما يتصل بها من عواقب تعود عليه بالضرر والتهلكة، فإنه لا يخطر بباله شىء من الخلق الرذيل أو العمل القبيح إلا وقد حضر فى ذهنه ما يعقبه من ضرر، فيدعو ذلك إلى الكف عنه»(٣٠).

إن الوضع المتوسط للمُخَيِّلة، إذن، يهتز بين نقيضين معرفيين هما العقل والحس، كما يتذبذب بين نقيضين أخلاقيين هما فضائل العقل ورذائل الجسد أو غرائزه. ولذلك يظل كل نتاج لمخيلة الشاعر أشبه بوتر مشدود بين نقيضين يتجاذبانه، بل تصبح فاعلية المخيلة الشعرية قرينة ازدواجية حادة يشبه فيها الشاعر الشيطان الغاوى

مرة، والملاك المنقذ مرة أخرى. ولا يعدو المتلقى، والأمر كذلك، أن يكون إنسانًا ينخدع بالغواية فى مرة، ويستجيب للهداية فى أخرى. ولقد قال الرصافى إن غاية الشعر قد تكون خيراً، وقد تكون شراً. فالأمر موكول إلى توجُّه المُخَيِّلَة صوب أحد النقيضين. ولو تأملنا، معه، غاية الشعر، من منظور هذا الوضع المتوتر للمخيلة، قلنا إن غاية الشعر هى حمل النفوس على الانفعال «قبضا أو بسطًا لغرض ما» قد يكون صالحاً وقد يكون طالحاً. وليس فى ذلك غرابة لأن غاية الأدب، عنده، هى «تسخير الأسماع واختلاب القلوب وإثارة العواطف وتهييج النفوس بالبيان المؤثر فيها قبضًا أو بسطًا، أو حزنًا أو سروراً، أو تلذذاً أو تألمًا، سواء كان ذلك لغرض صالح أو غير صالح، ولمقصد شريف أو غير شريف»(٣١).

لنقل، الآن، إن «القوى الباطنة» التى تبرز بينها المخيلة، قوى إدراكية، يمكن أن تؤثر فى السلوك الإنسانى. إنها إدراك موجه، إذا شئنا الدقة، لأن كل إدراك يصحبه نزوع إلى فعل أو انفعال. لذلك يقول رفاعة الطهطاوى:

> «بالإدراك والفهم يصلح الإنسان الأشياء ويشكلها على الوجه المطلوب، وعن الإدراك يتولد الرضى والغضب، واللذة والألم، والفرح والترح، والصفا والكدر، فهذه الصفات من صفات الروح البشرية بواسطة الإدراكات العقلية»(٣٢).

وإذا كانت أفعال الإنسان، فيما يقول فلاسفة الإسلام، تتبع تخيلاته أكثر مما تتبع علمه أو ظنه، فإن المخيلة هي القوة الفاعلة في الجوانب الذاتية للإنسان، بحيث إذا استثير التخيل انفعلت (القوة النزوعية) وتحركت في الاتجاه الذي تفرضه حركة التخيل، فيؤثر ناتج التخيل في النزوع سلبًا أو إيجابًا. ولذلك قال جمال الدين الأفغاني، وقد تأثر بالفلسفة تأثرًا لا ينكر : «إن لكل خيال أثراً في الإرادة تتبعه حركة في البدن على حسبه»[٣٣]. صحيح أن الأفغاني يستخدم الخيال بدل المُخَيِّلة في كلامه، لكن من المهم ملاحظة أن مصطلح الخيال يمكن أن تتسع دلالته ليشمل المخيلة نفسها وفاعليتها وإنتاجها في آن. ودليل ذلك أن صفة الخيالي قد تطلق على «الصورة المرتسمة في الخيال المتأدية إليه من طرق الحواس». وقد تطلق على المعدوم الذي اخترعته المخيلة وركبته من الأمور المحسوسة[٣٤]. المهم أن هذا المعدوم الذي اخترعته المخيلة وركبته، يعود فيؤثر على حركة التخيل، فيوجهها، فيحدث في النفس انفعالا يقترن بنزوع. هذا الانفعال الذي يحدثه التخيل هو التخييل، وما يميز «التخيل» عن «التخييل»، في هذا السياق، هو أن الأول مصطلح يصف الفعل الإدراكي للمخيلة في تشكله، بينما يصف الثاني الأثر الذي يحدثه هذا الفعل بعد تشكله، ومن هنا يظل «التخيل» علة حدوث «التخييل» وسببًا له، كما يظل «التخييل» مرتبطًا بجانب النزوع الناشئ عن فعل إدراكي متميز، هو التخيل.

ولذلك قيل إن «التخييل هو انفعال من تعجب أو تعظيم، أو تهوين، أو تصغير، أو غمّ، أو نشاط»[٣٥]، الأمر الذى يؤكد تصوّر أن الانفعال يحدث أثره على مستوى الوعى ويشكل بادرة لفعل، تنبسط معه النفس لأمر من الأمور، أو تنقبض عنه، من غير روية أو اختيار، فتنفعل إزاءه «انفعالا نفسانيًا غير فكرى»[٣٦]. إن «التخييل» فى النهاية، عملية تقوم على إثارة قوى غير عاقلة مرتبطة بالمخيلة ومذعنة لها، تفضى بالإنسان إلى وقفة سلوكية محددة، إما إلى جانب الخير وإما إلى جانب الشر، وهما المقابل لطرفى النفس المتباعدين

لكن هذا المستوى الأخلاقى لعمل المخيلة سرعان ما يتداخل مع المستوى المعرفى لها. وإذا كان العقل مقترنًا بالحق، وهو الوجه المعرفى للصدق الأخلاقى، وإذا كان الحس مقترنا بالخطأ، وهو الوجه المعرفى للكذب والإثم على مستوى الأخلاق، فإن كل تخيل لابد أن ينال نصيبه من هذه الثنائية، فيميل إلى الكذب فى مرة، وإلى الصدق فى أخرى، بل يتحول التخييل إلى لون من المجاذبة أو المخاتلة، قد يقصد بها الحق فتنطوى على صدق، وقد يقصد بها الباطل فتنطوى على كذب، والمسافة بين التخييل الشعرى، فى هذا المستوى، وبين القياس المنطقى مسافة واهية جدا كالشعرة، سرعان ما يعبرها الشِّعر، ليدخل دائرة المنطق، فيصبح لونًا من القياس الخادع، يقوم على إيهام المماثلة. ولم يتردد فلاسفة الإسلام طويلا،

بسبب هذه المسافة الواهية، فعدّوا كتاب الشعر لأرسطو باباً من أبواب المنطق، متابعين في ذلك غيرهم من شراح مدرسة الإسكندرية، بل توجس الفلاسفة من المحتوى المعرفي للتخييل الشعرى في غير مرة، ولم يكف البلاغيون والنقاد، في التراث، عن تمييز منطقة الصدق من منطقة الكذب في كل شعر. ولذلك تأسست، تراثًا وإحياء، موازنة حادة بين التخييل والتصديق، وأصبح الشعر، في جانب منه، لونًا من القياس الخادع في المنطق. أعنى قياسًا لا يراد منه سوى تخييل أفكار ومعان مقررة سلفًا، من خلال عملية إيهام موجهة. وتقوم هذه العملية على إمكانية النظر إلى الموضوع الواحد من أحد نقيضيه اللذين يمكن أن ينطوى عليهما. وتتحقق هذه العملية عندما يربط الشاعر الموضوع الأصلى الذى يعالجه بموضوعات أخرى قد تماثله، لكنها أشد منه قبحًا أو حسنًا، فتسرى صفات الحسن أو القبح من الموضوعات الثانوية إلى الموضوع الأصلى فيميل إليه المتلقى أو ينفر منه، بعد أن يقوم - دون أن يعى - بعملية «قياس» تدعمها المماثلة، ويقويها المبدأ القائل: إن ما يجوز على أحد المتماثلين يجوز على الآخر.

ومادة الشعر، من هذه الزاوية، مخيلات قد لا يعول على ما فيها من صدق أو كذب، ولكن يعول - دائماً - على قدرتها على الإيهام. إن المخيلات - فيما يقول ابن سينا - مقدمات «ليست تقال ليُصدَّق بها بل لتُخَيِّل شيئا على أنه شئ آخر، فيتبعها في الأكثر

تنفير للنفس عن شيء أو ترغيبها فيه. وبالجملة قَبْضٌ أو بَسْطٌ، مثل تشبيهنا.. الجبن بالاحتياط ليرغب فيه الطبع»[٣٧].

ومن هذا المنظور، تحدث حسين المرصفي في «الوسيلة الأدبية» عن أنواع القياس في المنطق، وعد منها الشعر بوصفه قياساً مادته المخيلات، أما المخيلات نفسها فهي «مقدمات تخييلية تؤثر في الأنفس قبضًا أو بسطًا»[٣٨]. ومن المهم ملاحظة أن المرصفي يأتي بهذا التعريف ضمن القسم الخاص بالمنطق في مقدمة كتابه، ولم يكرر التعريف مرة أخرى في الأقسام البلاغية والأدبية من الكتاب، الأمر الذي يؤكد أن الرجل لم يكن على شيء كبير من الاطلاع على التراث الفلسفي، وأنه كان يعتمد، فحسب، على تلخيصات متأخرة في المنطق، وإلا فما كان أسهل على محفوظه الغزير أن يحشد، كما فعل في حالات أخرى، الجوانب الأكثر ثراء من تعريف الفلاسفة. ولكن هذا التعريف الذي ذكره المرصفي، عرضًا، سرعان ما خلب لب واحد من تلامذته هو محمد دياب صاحب كتاب «تاريخ آداب اللغة العربية - ١٩٠٠»(*) الذي توقف عند التعريف وعده تعريفًا مقبولا، يليق بكتب الأدب لا ملخصات المنطق، وقال :

(*) قرأ محمد دياب - فيما قرأ - كتاب «الوسيلة الأدبية» على حسين المرصفي عام ١٨٧٤، وحضر دروسه في دار العلوم، حيث كان المرصفي يلقي فصول كتابه التي كانت تنشر تباعاً، في مجلة روضة المدارس.

«المناطقة يشترطون فى الشعر الخيال لا الوزن، فإنهم أطلقوه على القياس المركب من قضايا خيالية توثر فى النفس، فتصير مبدأ فعل أو ترك، أو رضاء أو سخط، أو بسط أو قبض، أو لذة أو ألم، وجاءهم هذا من الشعر اليونانى فإن المنطق مأخوذ عن اليونان. والشعر، بهذا المعنى، يفيد عند الاستعطاف والاستقضاء، وفى الإقدام على الهيجاء، ونحو ذلك، ما لا يفيده البرهان، فإن النفس أطوع إلى التخييل منها إلى التصديق لأنه إليها ألذ وأغرب»(٣٩).

ولا أظن أن محمد دياب، بدوره، اطلع اطلاعًا مباشرًا على كتابات الفلاسفة، من أمثال الفارابى وابن سينا وابن رشد، مع أن شرح كتاب الشعر الأرسطى لابن رشد، مثلا، كان متاحًا فى ذلك الوقت(*) . إنه مثل أستاذه تنحصر معرفته فى شروح المنطق المتأخرة. وهى شروح تَقَلَّصَ فيها ثراء نظرية الخيال الشعرى عند الفلاسفة، فأصبحت مجرد حديث مقتضب عن أحد أنواع المنطق، كما نجد فى كتب السيد الشريف الجرجانى أو من تلاه. ومن

(*) نشر المستشرق الايطالى لازينو الشرح عام ١٨٧٣، ونقل بعض فصوله المهمة لويس شيخو فى كتابه (علم الأدب) الذى طبع فى بيروت عام ١٨٨٧.

الطبيعى، والأمر كذلك، أن ينسب محمد دياب مفهوم الخيال الشعرى إلى المناطقة لا الفلاسفة، فهو قد عرف ملخصات المنطق لا كتب الفلاسفة فى شمولها وتنوعها. ومن الطبيعى، أيضاً، أن يذهب إلى أن التعريف جاء المناطقة به من الشعر اليونانى، فلا يعرف أن التعريف اكتمل نتيجة محاولات الفلاسفة شرح كتاب الشعر لأرسطو. والفرق هائل بين شرح عربى لكتاب عن الشعر اليونانى والشعر اليونانى نفسه.

ومع ذلك، فهناك أمر مهم يميز محمد دياب عن أستاذه المرصفى. لقد ظل حديث الأستاذ عن القياس الشعرى، فى المنطق، منفصلا تماماً عن نقد الشعر وبلاغته. أما التلميذ فقد حاول، جاهداً، أن يقدم مفهوماً للشعر يفيد فيه من شروح المنطق، فضلا عن كتب البلاغة والنقد المتاحة من التراث، فوصل ما انقطع عند أستاذه، وواجه إشكال التعريف العروضى بمفهوم الخيال الذى لم يخطر على بال أستاذه، عندما حاضره عن الشعر. وابتدأ التلميذ خطوته المهمة بالتسليم بأن الشعر يقوم على التأثير فى النفس. والتأثير، فيما رأى، أمر يتجاوز الوزن فى ذاته، بدليل عدم تأثر النفس بالوزن فى منظومات النحو. وإذن، فلابد من إرجاع التأثير إلى شىء آخر، يبرر اهتزاز النفس إزاء شعر قد يخالف معتقداتها. ولابد أن يكون هذا الشىء هو التخييل، لأن النفس، فيما تقرر كتب

المنطق المتأخرة نقلا عن الفلاسفة، أطوع للتخييل منها إلى التصديق، والقول الخيالي ألذ للنفس من القول البرهاني وأغرب منه. عندئذ، يصبح الشعر «قضايا خيالية» ويصبح التخييل مصدر تأثر النفس بالشعر، كما يصبح الشعر نفسه متميزاً عن منظومات النحو. قد نقول إن هذه النتيجة التي وصل إليها التلميذ، ذاتيًا فيما يبدو، ليست جديدة، إذ سبقه إليها غير واحد من نقاد الإحياء الشوام، كانت صلتهم بالتراث الفلسفي أعمق من صلة التلميذ وأستاذه معا، ولكن يبقى أن عقلانية التلميذ حَلَّتْ إشكالا لم يحله النقل عند الأستاذ، كما أنها نجحت في كشف قصور التعريف العروضي، وفي نبذه عندما أكدت ضرورة جمع الشعر «بين شرطي الوزن والخيال» على أساس أن الخيال علة تأثير جوهرية يزيدها الوزن جمالا.

وما دام المناطقة قد ساعدوا، على هذا النحو، في نقض التعريف العروضي، ومن ثم التفوقة بين الشعر والنظم، فمن المبرر أن نسمع إعجابا بما يسمى تعريفهم، بل نواجه تقبلا لبعض جوانبه بين شعراء لم تكن صلتهم وثيقة بالمنطق. ولم يكن من قبيل المصادفة أن نسمع شاعراً مثل حافظ إبراهيم يقول في مقدمة الطبعة الأولى من ديوانه:

«ولقد وُفِّقَتْ جماعة المنطق بعض التوفيق حيث قالوا

إن الشعر هو كل ما أحدث أثراً في النفس، وخيره ما كان موزوناً، فلم يحبسوه في تلك الأوزان وتلك القوافي، بل أوسعوا له المجال، فجعل يتنزه بالتنقل من رياض المنظوم إلى جنان المنثور، فإذا عثر به خيال الشاعر نظمه تارة ونثره أخرى»[٤٠].

ولقد صدر ديوان حافظ عام ١٩٠١، أي بعد سنة واحدة من كتاب محمد دياب، ورغم اللغة المجازية التي نسمعها في مقدمة الديوان إلا أن تأكيد الخيال، بوصفه الخاصية النوعية للشعر، تأكيد واضح في المقدمة كلها. وهو تأكيد يرتبط «مباشرة» بجماعة المنطق، وينطوي على تقبل ضمني للتهوين من شأن الوزن بالقياس إلى الخيال.

ولكن إيجابية الموقف، عند محمد دياب، وفي تقديم حافظ لديوانه، لا تنفي جذر التوتر الكامن في الموقف نفسه بين القطبين المتناقضين على المستويين الأخلاقي والمعرفي. ولذلك يلج محمد دياب – مرغمًا – منطقة الموازنة الحادة بين التخييل والتصديق، فيتقبل مبدأ التعارض الحاد بينهما، قائلا: إن هناك شعراً جيداً يخلو من «القضايا الخيالية» كقول لبيد:

ألا كل شيء ما خلا الله باطل   وكل نعيم لا محالة زائل

ولكنه سرعان ما يفر من هذه الموازنة، مؤكدا أن «الشعر الخيالي أجذب للنفس وأشد تأثيرا فيها من غيره، فهو الأحق بأن يسمى

شعراً»[٤١]. والولوج فى الموازنة قرين الفرار منها، فكلاهما تعبير عن وقوع فى أسر موقف صعب ينطوى على نقيضين، يصعب التسوية بينهما.

وتتضح صعوبة الموقف، من زاوية أخرى، عندما يتحول التوتر بين النقيضين من دائرة المنطق إلى دائرة البلاغة، فنواجه موازنة حادة أخرى بين «المعانى العقلية» و«المعانى التخييلية». وهى موازنة ترتد بنا، فى جذورها البلاغية، إلى عبد القاهر الجرجانى الذى يردنا، بدوره، إلى الفلاسفة. لقد تقبل عبد القاهر الثنائية الحادة بين التخييل والتصديق فى الشعر، ونقلها من المستوى المنطقى إلى المستوى البلاغى، فوازن بين العقلى والتخييلى من المعانى. وتنطوى موازنته بين هذين النوعين على الثنائية الأساسية الكامنة فى نظرية الخيال نفسها. وأهم من ذلك أنها موازنة تنحاز، صراحة، إلى العقلى فتفضِّله على التخييلى، من حيث المحتوى المعرفى والتأثير الأخلاقى. ولذلك قرن عبد القاهر «العقلى» من المعانى بكل ما يشهد له العقل بالاستقامة، ويتضافر العقلاء فى كل أمة على تقريره والعمل بموجبه، وقرن «التخييلى» بما يرده العقل، ويقضى بعدم انطباقه على الواقع، إما على البديهة أو بعد نظر[٤٢]. ولقد تقبّل الإحيائيون هذه الموازنة عن عبد القاهر بعد أن عرّف الإمام محمد عبده بكتابيه «الأسرار» و«الدلائل» فاستغلها تلامذة الإمام من أمثال على عبد الرازق فى كتابه «أمالى فى علم البيان»

(١٩١٢) ومحمد الخضر حسين الذى جعل من «التحقيق»، وهو «المعنى العقلى» عند عبد القاهر، قاعدة تنتظم عليها حياة الأمم، أما التخييلى من المعانى فقرنه بالقياس «الخادع»(٤٣).

ومن المؤكد أن هذا التقبّل للموازنة بين التخييل والتصديق - وكان يعنى تسليما بالأسس المعرفية والأخلاقية التى يقوم عليها تطبيق نظرية الخيال عند عبد القاهر - دعم الازدواج الكامن فى طبيعة القوة المخيلة التى تقع موقعا متوتراً بين طرفى النفس المتباعدين. وهو ازدواج ستكون له أبعاده الأخرى فى التصورات الإحيائية. لكنه، فى نهاية الأمر، ورغم تجلياته المتنوعة، التى سنتوقف عندها فى الفقرات التالية، لن يتجاوز هذه الثنائية التى قرنت اللمعة الخيالية عند البارودى بطرفين متعارضين، هما: سماوة الفكر، وصحيفة القلب، وجعلت من الشعر عند حافظ وعاء للحقيقة ومسرحاً للخيال.

- ٣ -

إن التصورات التى عرضناها، إلى الآن، تصورات تراثية أصلا، بمعنى أنها جوانب من نظرية الخيال كما قدمها فلاسفة الإسلام، وكما تمثلها وطورها بلاغيو التراث ونقاده. صحيح أن الإحيائيين لم يتعرفوا كتابات مهمة للفلاسفة والنقاد على السواء، ولكن المادة التراثية التى أتيحت لهم، مخطوطة أو مطبوعة، كانت

كافية لأن تمكنهم من إعادة فتح باب الاجتهاد فى نظرية الخيال. ولعل أسبقهم فى ذلك أحمد فارس الشدياق (١٨٠٤-١٨٨٧) الذى كتب فصلا فى «الجوائب» عن «التخيل» وكذلك الأب اليسوعى لويس شيخو (١٨٥٠-١٩٢٧) الذى نشر (عام ١٨٨٧) كتابه «علم الأدب» مع ملحق له، فى جزئين، يضم مجموعة خصبة من المباحث القديمة فى علميّ الشعر والخطابة لنقاد التراث وفلاسفته، فضلا عن فصول عن الخيال والخيالى والتصور والتمثل والحافظة، ناهيك عن نقوله المباشرة من الفارابى وابن سينا والغزالى، وتلخيص ابن رشد لكتاب الشعر لأرسطو الذى طبع قبل ذلك بسنوات. ومن المؤكد أن النشر المبكر لتلخيص ابن رشد لفن الشعر (١٨٧٣) قد ساعد على إقرار المكانة الثابتة لأرسطو(٤٤). ولقد أفاد الإحيائيون، بالمثل، مما وقعوا عليه من إنجازات بلاغيى التراث ونقاده، وبخاصة عبد القاهر الذى أشاعه الإمام محمد عبده (١٨٤٩-١٩٠٥) بين أوساط المثقفين(*).

(*) بدأ الشيخ الإمام تدريس كتابى عبد القاهر فى الأزهر بعد عودته من منفاه بالشام (١٨٨٨) ونشرهما، بعد ذلك، مع تأسيسه جمعية إحياء الكتب العربية عام ١٩٠٠. ومن الذين حضروا دروس الإمام: أحمد تيمور، ومصطفى لطفى المنفلوطى، وحافظ إبراهيم، وعبدالرحمن البرقوقى، وعلى الجارم، وعلى عبدالرازق، وقد دفعت هذه الدروس على عبدالرزاق فيما بعد، إلى تأليفه كتاب «**أمالى فى علم البيان**» (١٩١٢) وكذا البرقوقى. وقد أفاد حافظ إبراهيم من هذه الدروس إفادة تتضح فى حديثه - غير مرة - عن التخيل وعبدالقاهر. راجع: **تاريخ الإمام** ٧٥٧/١-٧٤٤، أحمد عبيد: **ذكرى الشاعرين** ١٠٤-١٠٥ حافظ إبراهيم: **ليالى سطيح** / ٣٥ إسحق الحسينى: **النقد الأدبى** / ١٠٨.

لقد دفعت هذه الخبرة بالتراث نقاد الإحياء وأدباءه إلى ربط الشعر بالخيال، والنظر إليه بوصفه عملية تخيلية عمادها التخيل. ولذلك تمكن محمد الخضر حسين من كتابة مؤلفه المهم عن «الخيال في الشعر العربي» (١٩٢٢). وهو أول كتاب - فيما أعلم - مؤلف في الموضوع في نقدنا الحديث. ومن المهم أن نلاحظ - في هذا السياق - أن الإحيائيين استندوا إلى التراث العقلاني الذي تبلورت، في جنباته، النظريات البلاغية والنقدية عند العرب. ومن النادر أن نجد واحداً من هؤلاء الإحيائيين يجاوز التراث العقلاني إلى التراث الصوفي، مثلا، حيث توجد نظرية مغايرة للخيال، لم يكن لها صدى مؤثر رغم ثرائها في الإنجازات البلاغية والنقدية. ويمكن للمرء، أحياناً، أن يلمح عناصر إشراقية عند الرافعي، وبعض روافد لابن عربي عند المنفلوطي، ولكنها - في النهاية - عناصر وروافد لا تشكل تياراً أساسياً في تفكير كل منهما.

إن العقلانية التي رادها، في هذا العصر، رجال من أمثال رفاعة الطهطاوي (١٨٠١-١٨٧٣) وجمال الدين الأفغاني (١٨٣٩-١٨٩٧) ومحمد عبده (١٨٤٩-١٩٠٥) وغيرهم كانت تبحث عن نظيرها في التراث، وكانت تجد هذا النظير في التراث العقلاني للفلاسفة والمعتزلة وأشباههما. وبقدر ما كانت هذه العقلانية تفتش عن نظائرها التراثية، بحث الشبيه عن الشبيه، كانت تفتح باب

الاجتهاد في كل ما تجده، استنادا إلى تمييزها الخصب بين العقل والنقل، وتفضيلها الأول على الثاني، استجابة لمجموعة من المشكلات الجديدة، لم تكن لها حلول مباشرة في المعطيات التراثية. ولذلك يبدو فارق مهم بين نظرية الخيال في التراث وتجلياتها النظرية، فضلا عن تطبيقاتها العملية، عند الإحيائيين. هذا الفارق يعطى للتطبيقات الإحيائية ثراء، بل يجعل منها بمثابة نظرية أخرى مختلفة في الدرجة.

إن فتح باب الاجتهاد لم يكن يعنى التوقف عند جوانب بعينها من التراث فحسب، فلقد كانت حركة المجتهد الإحيائى تتسع لتستوعب، فضلا عن الإفادة من تراثه، الإفادة من بعض معطيات الفكر الأوروبى التي أتيح له الاطلاع عليها. ولم يتردد رفاعة الطهطاوى «الشيخ الأزهرى» في الإفادة من معطيات الفكر الفرنسى التى وجدها مفيدة لقومه، فحدّثهم، ضمن ما حدثهم عن «الريثوريقى» – علم البلاغة عند الفرنسيين. ومن المؤكد أن إفادة رفاعة كانت تتحرك في ضوء تصورات محددة لا تختلف كثيراً عن تلك التى حكمت حركته في التعامل مع تراثه الخاص. لقد كان مفكراً مسلماً يعاني مشكلات كثيرة. وكانت بدايته، في حل هذه المشكلات، منطلقة من الاجتهاد في فهم الجوانب الأصيلة من تراثه،

والاعتزاز بها، ثم الإفادة، فى ضوء الفهم، مما لا يجده، بشكل مباشر أو غير مباشر، فى تراثه(٤٥).

وإذا انتقلنا من هذا المستوى الأعم إلى المستوى الأخص المرتبط بنظرية الخيال أمكن لنا القول إن الإحيائيين الذين تقبلوا النظرية التراثية لم يترددوا، طويلا، فى تطعيمها بمعطيات غربية، لا تتنافر مع العناصر الأساسية التى تحكم نظريتهم التراثية المتبناة. صحيح أن من فعلوا ذلك قلة قليلة بالقياس إلى الكم الضخم من نقاد الإحياء وبلاغييه، وصحيح أن ذلك تم ابتداء على أيدى مثقفين شوام، لم يكونوا واقعين تحت وطأة اقتناع حاد كاقتناع رفاعة الطهطاوى، عندما جزم أن علم البلاغة فى اللغة العربية أتم وأكمل منه فى غيرها. ولكن تبقى الحقيقة المؤكدة أن مجموعة من الإحيائيين بدأت فى تطعيم نظرية الخيال التراثية بمعطيات أجنبية، ومنذ فترة مبكرة ترجع إلى نشاط أحمد الشدياق فى «الجوائب». ولم يمض وقت طويل حتى تسربت هذه المعطيات الجديدة، وتواشجت مع المعطيات التراثية. فلم يتردد شيخ أزهرى آخر، مثل محمد الخضر حسين، فى أن يفيد من هذه المعطيات الجديدة، فيحدثنا عن ما يقوله علماء النفس، فى كتابه الرائد عن الخيال فى الشعر العربى أو فى رسائله الإصلاحية. وما كان يمكن لهذا التواشج أن يتم لو لم تكن المعطيات الجديدة قابلة، أصلا، للتناغم

مع المعطيات التراثية، والتحرك معها فى الدائرة نفسها من التصور. ومن الطبيعى، والأمر كذلك، أن يفيد الإحيائيون من تبلور نظرية الخيال النيوكلاسية عند أديسون (١٦٧٢-١٧١٩) Joseph Addison وأن يفيدوا، بالمثل، من الصراع الذى دار بين الرومانسية والكلاسية فى فرنسا، فى القرن التاسع عشر، بحيث لا يفارق تعاطفهم الحقيقى المعطيات الكلاسية التى تتناسب ومعطياتهم التراثية التى تبنوها.

ولا عجب أن يكتب إحيائى، مثل محمد روحى الخالدى كتابا (سنة ١٩٠٤) ينتصف فيه للطريقة الرومانسية (الرومانية) فينتهى أمره إلى التحيز للطريقة الكلاسية (المدرسية). بل يختتم كتابه بانتقاد شاعره الأثير «فيكتور هوغو» بسبب تعظيمه للأمور، فَيُشَبِّهُ قريحة الشاعر الرومانسى بمرآة مكبرة، تكبِّرُ الشىء المعكوس فيها، وتُجَسِّمه تجسيما خارجا عن الحقيقة، وعن العرف والعادة. ومن عادة فيكتور هوغو - فيما يقول الخالدى - «إرخاؤه العنان للقوة الواهمة والخيالية، ولذا نجد فى مؤلفاته مثل «كازيمودو» ومثل الرجل الضاحك «من الأشخاص الموهومة التى لا توجد إلا فى كتاب ألف ليلة وليلة وما كان على نسقه». وانتقاد الخالدى للقوة الواهمة أو الخيالية التى لا تعمل على هدى من العقل إنما هو انتقاد يتحرك منطلقاً من تصورات أكبر، جنحت به - من حيث هو ناقد إحيائى -

إلى الجوانب العقلانية من تراثه النقدى، وشدته إلى المعطيات الكلاسية التى وجدها فى فرنسا، والتى لا تمثل تناقضاً أو تنافراً مع معطيات تراثه الذى يتحرك منه. ولذلك يتقارب فيكتور هوغو مع أبى العلاء المعرى، عندما تعمل مخيلة الأول فى رعاية العقل. أما عندما تجاوز هذه المخيلة منطقة التعقل (الكلاسية) فإنها تقترب من معطيات تراثية تحوطها الريب، فتصبح شخصية كازيمودو، مثلا، صورة أخرى من شخصيات كتاب «ألف ليلة وليلة».

لقد كان المهم فى الأمر كله أن يفيد الناقد الإحيائى من أى معطيات متاحة لا تمثل تنافراً مع تصوراته الأساسية أو معطياته التراثية. وما يقال عن الخالدى يقال عن سلفه الشدياق. لقد عاصر الشدياق (١٨٠٤-١٨٨٧) كولردج (١٧٧٢-١٨٣٤) ووردزورث (١٧٧٠-١٨٥٠) ووليم هازلت (١٧٧٨-١٨٣٠) وغيرهم من أقطاب الرومانسية الإنجليزية، ولعله سمع عن نظرياتهم فى الخيال، ولكنه لا يتوجه مباشرة إلا إلى النيوكلاسيين، ويفيد منهم لأنهم، فى النهاية، لا يمثلون تنافراً مع المعطيات التراثية التى يتبناها. ومن اللافت للانتباه أن نجد الشدياق، فى مقاله المبكر عن «التخيل»، يستعين بأديسون، محرر مجلة المشاهد (١٧١١-١٧١٢، ١٧١٤ Spectator) التى صاغ فيها أفكاره المؤثرة عن «مباهج الخيال» فى أوائل القرن الثامن عشر، مستعينا بفلسفة هوبز وجون لوك على

وجه الخصوص[٤٦]. بل من الطريف أن نجد الشدياق يناقش آراء أديسون ويفند بعضها على أساس من صلته بتراثه الفلسفى. لقد ذهب أديسون، مثلا، إلى أن كل فاعلية الخيال تعتمد على حاسة البصر، لأن هذه الحاسة، وحدها، هى التى تمد المخيلة بالصور. وهذا هو ما يعترض عليه الشدياق الذى يقول:

«زعم العلامة أديسون أن حاسة النظر هى وحدها المادة التى تمد المخيلة بالأفكار. وهذا ليس على إطلاقه، فإن للحواس الأخرى اشتراكا فيه، فإن من ولد أعمى، مثلا، لا يزال يسمى فى مخيلته تآلف الأصوات التى انقطعت عند سماعه، ولا يزال يعى فى ذهنه وعقله الأشياء التى وقعت عليها حاسة لمسه»[٤٧].

وما يقوله الشدياق، فى اعتراضه، قائم على معطيات تراثية تؤكد أن التخيل ينشأ عن الصور التى تختزنها الذاكرة، والتى تشارك فيها كل الحواس. صحيح أن التخيل يتأثر بما يطرأ على الحواس، ولذلك يفقد الأعمى القدرة على التخيلات البصرية، لكنه يظل قادراً على تخيل المسموعات والمشمومات وغيرها، لأن التخيل، فى النهاية، «تبع للإدراك الحسى» بكل مجالاته كما يقول إخوان الصفا وغيرهم[٤٨].

وكان الشدياق، بصنيعه ذلك، يجمع بين تقاليد متقاربة، تتجانس فيها معطيات التراث العربى مع معطيات النيوكلاسية الغربية، فيتدعم كل منها بالآخر. وتتشكل صياغة جديدة لنظرية الخيال فى الشعر. ومن هذا المنظور، يتوقف الشدياق عند المخيلة العقيمة و«المخيلة المنتجة». ويوازن بينهما موازنة تفيد من تفرقة أديسون (أديصون) بين العملية الأولى والعملية الثانية للخيال وتفرقة الفلاسفة بين الجانب الاستحضارى والابتكارى من المخيلة. وعندما يتحدث الشدياق عن المخيلة المنتجة باعتبارها المنّة الطبيعية التى هى العمدة «فى اختراع الصنائع وإتقان التصوير وتأليف الكلام المنظوم»، وبوصفها القوة التى يتصور بها الشاعر أشخاصاً ينسب إليهم صفات وأحوالاً، «ويخترع ما لا أصل له كما كان دأب أوميروس فى جميع ذلك» فإنه - أى الشدياق - لا يفعل أكثر من ترديد ما قاله الفلاسفة عن قدرة المخيلة على التأليف وما قاله آديسون عن العملية الثانية للخيال فى آن. ولم يشعر الشدياق - فى هذه الحالة أو غيرها - بأى تنافر بين معطيات تراثين مختلفين، ذلك لأن كل المعطيات تلتقى حول التسليم بمبدأ واحد، مؤداه أنه «ينبغى للشاعر أن تكون تخيلاته غير مفرطة أو متجاوزة حد الاقتصاد والسلامة، فلا ينبغى له أن يتخيل ما لا يصح تآلفه بعضه ببعض[٤٩]».

ولنلاحظ أن المبدأ الذى يقرره الشدياق هو المبدأ نفسه الذى صدر منه الخالدى فى موازنته المسهبة بين الطريقة الكلاسية (المدرسية) والطريقة الرومانسية (الرومانية). وإذا كان الشدياق يؤكد حد الاقتصاد والسلامة فإن الخالدى يؤكد، على طول كتابه، المبدأ نفسه الذى يرى «أن التخيل الشعرى ينبغى أن يكون مقروناً بالتعقل(٥٠)».

ومعنى هذا كله أننا إزاء تحولات فى النظرية التراثية للخيال. تقوم، فى جانب منها، على الإفادة من أى معطى غير تراثى لا يتنافر مع عناصر التراث المتبناة. ولكن هذه التحولات لها جانب آخر، أحسبه هو الذى دفع، أصلا، إلى الإفادة من معطيات مغايرة غير تراثية.

- ٤ -

لقد صيغت النظرية التراثية للخيال فى مهاد فلسفى. بدأت - أولا - بوصفها جانبا من شرح فلاسفة الإسلام لكتاب الشعر الأرسطى، ثم جاوزت ذلك لتحل مشكلات مغايرة لتلك التى واجهت أرسطو نفسه، فصارت بناء جديداً متميزاً، يواجه مشكلات الشعر العربى (الغنائى) لا الشعر الملحمى أو الدرامى اليونانى. وأسهم فى هذا البناء الجديد نقاد وبلاغيون متعددون، لم يحاول واحد منهم

أن يطبِّق النظرية على أشكال النثر القصصى، تلك الأشكال التى لم تؤرق أحداً لهوان شأنها بالقياس إلى الشعر بعامة وشعر المدح بخاصة، صحيح أن هذا الشعر ظل فى منطقة الصدارة طوال عصر الإحياء، لكن أشكاله تعددت. وأهم من ذلك أن المنظور الأدبى كله تغير تغيرات مهمة، مصاحبة لتحولات أدبية جذرية. لقد برزت أنواع شعرية مغايرة للقصيدة العمودية، قصيدة المدح فى الغالب، فتجاوبت معطيات الشعر القصصى القديم، بعد أن كانت فى منطقة الظل، مع ما ترجم من الشعر الغربى، فظهرت «العيون اليواقظ» لمحمد عثمان جلال ثم حكايات شوقى وغيرهما. وما إن ترجمت إلياذة هوميروس (سنة ١٩٠٤) حتى أخذ الشعراء والنقاد فى البحث عن إمكانية نظم ملاحم عربية أو إسلامية، وانتهى البحث بصياغة الزهاوى لمطولته «ثورة فى الجحيم» (سنة ١٩٣١) إحياء لرسالة الغفران النثرية، ومحاولة أحمد محرم (١٨٧٧-١٩٤٥) لصياغة «مجد الإسلام» أو «الإلياذة الإسلامية». وصاحب اكتشاف الملحمة، عموماً، إعادة اكتشاف كتابات نثرية قصصية، صار التمسك بها تعبيراً عن اعتزاز قومى بماض مجيد، يسبق فيه أبو العلاء المعرى، مثلا، برسالة الغفران دانتى بألعوباته الإلهية (كما يسميها غير واحد من الإحيائيين) وميلتون بفردوسه المفقود. وأهم من ذلك كله تقبل نوعين أدبيين جديدين، هما: المسرحية والرواية.

صحيح أن هذين النوعين صيغا، فى البداية، صياغة لم تفارق معطيات التراث القصصية، ولكن كلا النوعين، يتصل بنبت مغاير، انتقل من الغرب بعد أن ازدهر فى تراث مخالف وتقاليد أدبية متميزة.

إن كل هذه التحولات الأدبية التى تصاحب ظهور أنواع أدبية جديدة، وانتقال أنواع قديمة من الظل إلى الضوء، هى فى النهاية تعبير عن مشكلات اجتماعية جديدة، وإثارة لمشكلات نقدية أجد، لا تقتصر ، بداهة، على الشعر الغنائى فحسب. وإحدى المشكلات النقدية المثارة لابد أن تتصل بطبيعة الخيال فى كل هذه الأنواع. وعندئذ، لابد أن يثار سؤال ضمنى مهم، مؤداه: هل يتميز الشعر، وحده، بطابعه الخيالى أم أن الخيال صفة لازمة تكمن فى كل كتابة أدبية؟

إن الطبيعة الخيالية للشعر تتجلى، فى جانب منها، من خلال استخدامه المجازى للغة. والاستخدام المجازى يعنى انتقالا فى الدلالة من ناحية، وتمثيلا للحقيقة من ناحية أخرى. هذا البعد المجازى موجود، بمعنى من معانيه، فى المسرحية والقصة، رغم أنهما نوعان أدبيان متميزان عن الشعر. إنهما تمثيل للحقيقة لا الحقيقة عينها. وإذا كان «التمثيل» يعنى، بلاغياً، أداء لمعنى ننتقل معه من مثال إلى ممثول فإننا، فى المسرحية، ننتقل من الأحداث والشخصيات إلى حقيقة، هى المقصد من كليهما. وكما ينطوى

التمثيل، بلاغياً، على تجسيد لمعنى مجرد هو من خبايا العقول التى جُسِّمَتْ حتى تراها العيون فيما يقول عبد القاهر(٥١)، تنطوى المسرحية على أداء لفكرة تغدو الفكرة معه «مجسمة للأبصار» فتخرج، فيما يقول محمد المويلحى (١٨٥٨-١٩٣٠)، «من الغيبة إلى الشهود، ومن القول إلى الفعل»(٥٢). ويمثل هذا اللون من التفكير تحول دلالة «التمثيل» فتجاوز حدود «المعانى التخييلية» لتستوعب آفاق الأداء المسرحى، فيصبح المسرح تمثيلا، كما تصبح المسرحية نفسها رواية تمثيلية «ما هى إلا ضرب مثل جامع للأطراف والتفاصيل»(٥٣). ولن يفارق مصطلح التمثيل التخييل، فى ظل هذا التحول الجديد. إنه يظل مرتبطًا به على نحو يكشف عن تحول فى معطيات قديمة، كى تستوعب متغيرات جديدة. ولذلك يتلازم التمثيل والتخييل على لسان محمد المويلحى، خصوصا عندما يحدثنا عن ذهاب عيسى بن هشام إلى «دار التشخيص والتمثيل وبيت التصوير والتخييل»(٥٤).

لكنّ لهذا التحول مسرباً آخر، تحركت فيه معطيات تراثية أخرى ساهمت فى الاقتراب من الطبيعة الخيالية للمسرح. وهى معطيات تتصل بلون من الأداء الدرامى فى التراث، هو خيال الظل. إن «خيال الظل» أو «ظل الخيال» إذا شئنا الدقة، فيما يقال(٥٥)، لون من تمثيل الحقائق والأفكار وهو، بحكم تسميته، يقود إلى التفكير فى الدور الذى يلعبه الخيال وتقوم به المخايلة. وليست

«المخايلة» فى النهاية سوى صفة أخرى للتخييل تطلق على مجال لا يختلف كيفياً. إنها عملية إيهام بوقائع وأحداث وأشخاص. ولقد قال ابن دانيال (١٢٥٠-١٣١٠)، وهو يقدم إحدى «باباته» - وهى «طيف الخيال» -: إن «تحت كل خيال حقيقة»[٥٦]. وكان يعنى بذلك أن المشاهد «الظلية» التى تقوم على «المخايلة» إنما هى مشاهد «تُخَيِّلُ» للمشاهدين أفكاراً ومعانى. هذه «المخايلة الظلية» محاكاة تحاكى أفعالا وشخصيات، كما يقول بعض دارسيها[٥٧]، لكنها تظل تخييلا لأفكار ومعان يراد به إحداث لون من التوجيه السلوكى للمتفرجين، ذلك لأن من يقوم بعملية المخايلة، وهو الممثل المختفى وراء ستار، يؤدى أفعالا تُخَيِّلُ أحداثًا وشخصيات عن طريق دمى، يراد بها التأثير فى المتفرجين. إنه «مُخَايِل» و«خيالى» فى آن. وهو «مخايل» لأنه يتولى «بالدمى» تحقيق عملية المخايلة التى تنطوى على إيهام، وهو «خيالى» لأنه يشتغل بصناعة الخيال التى تؤثر فى الآخرين. ولذلك، فإن طبيعة عمله لا تتباعد كثيراً عن فاعلية التخييل الشعرى، إذ يظل هذا الممثل الخفى، مسهماً فى عملية إيهام تقوم على إمكانية النظر إلى الموضوع الواحد من أحد نقيضيه. ومن ثم يدفع المتفرج إلي عملية مقايسة غير واعية، خصوصاً عندما يقرن الموضوع بما هو أقبح أو أفضل منه. وهى مقايسة يغدو معها المتفرج أطوع للتخييل منه للتصديق.

ولم يكن من الغـريب، والأمـر كـذلك، أن تجـد الموازنة بين التخييل والتصديق في نظرية الخيال الشعرى مثالا لها في خيال الظل. إن تخييل الشاعر، من زاوية تعارضه الحاد مع الحقيقة، هو إبداع لصورة «يقيمها الشاعر من غاية خياله كذبًا وميناً»(٥٨). ومن هذه الزاوية يستوى التخييل الشعرى وخيال الظل، ذلك لأن التخييل في الشعر «أشبه بخيال الظل يخاله الصغير الذى لا يعد من خيار الفتيان حقيقة ماثلة للعيان، حتى إذا شب عن الطوق رفضه، رغبة منه عن كذب رجل من وراء ستـار، يمثل صوراً مـوهومة، إذا أزاح المرء الحجاب عنه لم يجد هنالك مما يخيل إليه شيئًا مذكوراً» (٥٩). وما دام الأداء الدرامى لخيال الظل ينطوى على الإيهام من حيث إنه تمثيل مخادع، فإنه يمكن أن يستخدم، كالتخييل الشعرى، استخدامات متعارضة. ولذلك كان خيال الظل، فيما يذكر مؤرخوه، منطقة صراع بين من يريدون استغلاله لمجرد التسلية الخشنة، أو التهذيب الأخلاقى، أو الدعاية السياسية، ذلك لأنه بحكم طبيعته التخييلية ينطوى على الطرفين المتناقضين اللذين يشدان المخيلة الإنسانية نفسها إلى عالم العقل مرة وإلى عالم الحس والغرائز مرة أخرى، ومن ثم من الممكن أن يوظف توظيفًا مزدوجاً، ينصرف إلى الخير أو إلى الشر.

وتبدو الصلة بين خيال الظل والمسرح وثيقة على هذا النحو.

ويمكن للمفكر الإحيائى الذى يشاهد «التياتر» لأول مرة أن يسترجع خيال الظل، من حيث طبيعته التى تقوم على المخايلة، ومن حيث غايته التى ترتبط بتوجيه السلوك، فيقرن بينهما قرانًا لافتًا، يتأسس معه فن «التياتر» الجديد على سند من معطيات تراثية. فتتدعم الطبيعة الخيالية لهذا الجديد، بحيث يصبح فن «التياتر» فنًا خياليًا له نظير تراثى يقوم مثله على «التمثيل». ولم يكن من قبيل المصادفة أن يتوقف رفاعة الطهطاوى، وهو يحدثنا عن مشاهداته فى باريس، للمسرح، ويقول:

«ولا أعرف اسمًا عربيًا يليق بمعنى السبكتاكل أو التياتر. غير أن لفظ سبكتاكل معناه الأصلى كذلك. ثم سمى بها اللعب ومحله، ويقرب أن يكون نظيرها أهل اللعب المسمى خياليًا، بل الخيالى نوع منها.. ولا مانع من أن نترجم لفظة تياتر أو سبكتاكل بلفظ خيالى»(٦٠).

ويعنى ذلك أن «التياتر» تمثيل يجمع بين طرفين، يرتبط أولهما بالأحوال والوقائع، ويرتبط ثانيهما بأمثلة الأحوال والوقائع. أى إنه ينطوى، مثل الشعر، على «الحقيقة» و«الخيال» معًا، فيصبح لونًا من الفن الأدبى البديع، يقول عنه عبدالله النديم (١٨٤٤-١٨٩٦):

«تمثيل الآحوال والوقائع المسمى بالتياتر.. فن بديع، يقوم – فى التهذيب وتوسيع أفكار الأمم وأخبارهم عن الوقائع التاريخية والتخيلات الأدبية – مقام أستاذ وقف أمام تلاميذه يلقنهم العلم بما يمثل إليهم نفوسهم ويمثل إليهم طبائعهم».

وكان من نتيجة هذا الفهم أن بدأنا نسمع عن التمثيل – المسرح – بوصفه تشخيصًا خياليًا، يقوم فيه الممثلون بأداء أدوار لشخصيات وأحداث من صنع الخيال، لكنها تكتسى، على خشبة المسرح. زى الحقائق الواقعة. إن الممثلين، فيما يقول النديم معقبًا على مسرحية «هنا المحبين» لإسماعيل عاصم، «يشخصون الخيالات فى صورة حقائق واقعية، فيسيطرون على الجمهور، ويأخذون بمجامع القلوب»[٦١].

من الطبيعى أن يتم التحول نفسه فى إطار الرواية. وهنا، مرة أخرى، يواجهنا «التمثيل» الذى تتسع دلالته القديمة كما تتسع دلالة التخييل، ليقترنا، معًا، فى وصف هذا النوع الأدبى الجديد، أعنى الرواية التى صارت تقوم على تصوير «لأحداث نفسانية، وأهواء إنسانية»[٦٢]. وكما ارتبط المسرح بضرب المثل، كذلك ترتبط الرواية بالأمر نفسه، خاصة عندما تفهم بوصفها نوعًا يهدف «إلى جعل المَثَل مطابقًا لأحوال المُمَثَّل لهم ليكون أبلغ فى الوقع وأكثر

تحقيقًا للغاية»[٦٣]. وعندئذ، تقوم حوادث الرواية «مقام الأمثلة والشواهد» التى «تُمثِّلُ الشهامة والمروءة وتضحية النفس»[٦٤]، أو «تُمَثِّل التاريخ تمثيلا إجماليًا بما يتخلله من أحوال الهيئة الاجتماعية»[٦٥]. ومن هذه الزاوية، تتشابه الشخصيات والأحداث فى الرواية مع نظيرهما فى المسرحية على أساس من «التمثيل» الذى يُجَسِّد المجرد فى الرواية «فلا ترى شخصًا فيها إلا تَمَثَّلْتَ فيه خُلقًا معينًا، ولا تمر بك حادثة إلا فهمت لها معنى»[٦٦]. ويتشابه التمثيل فى الرواية، أخيرًا، مع التمثيل فى المسرح من حيث إن كليهما ينطوى على «واقعة مخترعة» تُمَثِّلُ «الغرض المقصود من المتكلم»[٦٧]. فتصبح الرواية تخييلا، لأن التخييل يتسع «لعقد محاورة أو إنشاء قصة»[٦٨]. وكما تحدث المويلحى عن المسرح بوصفه بيتًا للتصوير والتخييل، يتحدث عن روايته حديث عيسى بن هشام، على أنها حديث «موضوع على نسق التخييل»[٦٩] تمامًا كما تحدث غيره عن «رواية تخييلية من روايات زولا»[٧٠].

تُرى أيمكن، والأمر كذلك، أن ينحصر الخيال فى مجال الشعر؟ أو يصبح التخييل خاصية نوعية للشعر فحسب؟ إن الأمر ممكن ما ظل الإحيائى يقارن بين الشعر والنظم، أو يفرق بين الشعر وغيره من العلوم. ولكن عندما يقارن الإحيائى بين الشعر وأنواع أدبية أخرى، كالمسرحية والرواية، فإن هذه الخاصية النوعية

للشعر لابد أن تجاوز هذا النوع وتنطبق على غيره من الأنواع. ومن الطبيعى، بعد أن اتسع مفهوم الأدب، أن تتسع دلالات الخيال لتشمل هذا المفهوم المتسع. قد تظل الصور الخيالية أقرب إلى الشعر من غيره، فى تصور الناقد الإحيائى، لكن هذا الناقد لن يتردد فى التسليم بأن «المنثور من الكلام يشارك الشعر فى اشتماله على الصور الخيالية»[٧١]، أو التسليم بأن القصص الموضوعة تنطوى على تخيل، لأن التخيل فطرى «فى الشعراء وكبار الكتاب أولى الأذهان المتوقدة والمتخيلات الواسعة القوية»[٧٢]. وبذلك يتميز الأدب، عامة، بما فيه «من حسن البيان وقوة الخيال لأن الخيال من أكبر أسباب النجاح فى الأدب»[٧٣].

هكذا، ناقش إبراهيم اليازجى، عام ١٨٩٩، التعريف الفلسفى (ولم يقل المنطقى) الذى يرى فى الشعر معانى «من تواجد القريحة واختراع المخيلة مما تجرد له النفس من طور الحس وتلحق بعالم الخيال». وانتهى إلى رفضه لأن الخيال، فى تقديره، ليس هو علة التأثير فى الشعر فحسب «لأن القصص الموضوعة تكون كذلك، وهى تكتب بالنثر على الغالب لا بالشعر»[٧٤]. ومن المنظور نفسه، تحدث اليازجى عن «القصص المخترعة» من حيث هى قصص خيالية، وعَدّ منها:

«الأقاصيص الموضوعة من الأمثال والأساطير ونحوها، وهو غير خاص بالشعر بل هو فى النثر أكثر، ومنه أمثال لقمان، وأقاصيص كليلة ودمنة وفاكهة الخلفاء، وبستان الأزهار، وغير ذلك مما يكثر فى الخطب والمناظرات وما جرى فى طريقها.. وقد يكون فى الشعر والنثر معًا كما فى كتب المقامات وبعض المناظرات الفكاهية وصفات بعض المخلوقين والحوادث الطبيعية كما فعل السيوطى فى مقاماته وابن حبيب فى كتابه نسيم الصبا. وأما فى الشعر فأشهر ما جاء منه كتاب الصادح والباغم للهبارى، ومما كتب فى أيامنا العيون اليواقظ للمرحوم محمد بك عثمان جلال»(٧٥).

ولست فى حاجة إلى أن أؤكد، بعد ذلك، أن ما لم يكن يدخل تراثيًا فى إطار نظرية الخيال قد دخل فيها، وأصبحت المقامات وحكايات الحيوان وغيرها من أشكال القص، مجالا من مجالات الخيال الذى أصبح شاملا لكل نتاج أدبى.

- ٥ -

إن ما يقوله شوقى عن عين الشاعر الذى يقف «بين الثريا والثرى يقلب إحدى عينيه فى الثرّ ويجيل أخرى فى الذّرى»(٧٦).

وما يقوله الرافعي عن الشعر الذى «يخلق، كالحلم، ما لا عين رأت ولا أذن سمعت»(٧٧)، كلاهما قول يذكر بصورة الشاعر التى صاغها ثيسيوس فى مسرحية شكسبير «حلم منتصف ليلة صيف» عندما قال:

«إن عين الشاعر فى تقلب محموم،
تجوب ما بين السماء والأرض، والأرض والسماء.
وكما يُجَسِّمُ الخيال،
أشكال الأشياء المجهولة،
يمنحها قلم الشاعر شكلا. ويخلع على الهباء،
مستقراً واسما»(٧٨).

ولكنّ هناك فارقًا أساسيًا بين التقلب المحموم لعين الشاعر، كما يصفها ثيسيوس، والتقلب المتعقل لعين الشاعر عند شوقى، كما أن هناك فارقًا بين ما يشكله الخيال عند ثيسيوس، وما يشكله الخيال عند الرافعى، فإن التعقل يزن تقلب العينين عند شوقى، ويقودهما إلى البحث عن العبرة فى الطبيعة كى تلفتنا إلى عجيب صنع البارى، وتصوغ لنا حقائق هذا الصنع، فالشاعر ما خلق إلا لوصف الكون وتقرير المبادئ الاجتماعية. إنه يقف إزاء الطبيعة، ويقلب عينيه، ويمر على الأشياء فى هدوء عاقل وحكمة متزنة، تجعل من الشعر أخباراً وحكمة، «وهما لا يكونان إلا من عليم مجرب»(٧٩).

ولا يختلف هذا الذى يقوله شوقى عن المبادئ الكلاسية التى عبر عنها محمد روحى الخالدى، عندما أكد أن أصحاب الطريقة المدرسية (الكلاسية) يذهبون إلى أن مرتبة الكمال فى الأدب هى تمام النسبة بين الفكر والتعبير، كما أنها موازنة بين التخيل الشعرى والتعقل، «بل يشترطون وجود هذه الموازنة فى جميع الحواس، فإذا كان التخيل الشعرى فى التأليف الأدبى منافياً للعقل فلا يعتبرون ذلك التأليف على نهج الطريقة المدرسية»(٨٠). وأصحاب الطريقة المدرسية (الكلاسية)، من هذا المنظور، لا يفترقون كثيراً عن الشاعر الإحيائى. إنهم يقدرون الحقيقة والتعقل، ويرفضون الغلو والإغراب، ويفهمون جلال الخيال وجماله على أنه ضرب من التناسب والتوازن، تصبح معه القصيدة كأنها «هدية فكر» أو(٨١):

حولية صاغها فكر أقرّ له ... بالمعجزات قبيل الإنس والخيل

كما يقول البارودى- أستاذ شوقى. وعندما تصبح القصيدة «هدية فكر» أو «حولية صاغها فكر» فإنها تصبح قرينة الحقيقة والصدق، ومجالا من مجالات «ارتباط التصوير الذهنى بالشىء الحقيقى»، حيث لا يشكل الخيالى ما يجافى المحتمل، أو يناقض المعقول(٨٢).

وفى إطار هذه الثنائية، بين التخيل والتعقل، يصبح الخيال تابعًا أمينًا يتلقى هبات العقل من أفكار ومعان، ويلبسها بعض ما

يحملها، عند تقديمها إلى المتلقين. والعقل نفسه، في إطار هذه الثنائية، ليس قوة خلاقة تماماً. إنه يعني تعرف الأصول وضبطها، دون أن يكون قادراً على خلقها. ولذلك فهو إدراك لما هو قائم ووصول إليه فحسب. وكما أن أصل الإدراك هو الوصول إلى غاية ثابتة سابقة عليه، كذلك العقل إثبات ورؤية (وليس رؤيا) وليس خلقًا لمعطيات لها وجود قَبْلِيٌّ سابق. وأعلى مراتبه هو ما يسمى «العقل المستفاد» الذي يتواصل بالمعقولات الحاضرة لتحصيل المجهولات الغائبة فيما يقول المرصفي صاحب «الوسيلة الأدبية»[٨٣]. ولكن *المجهولات الغائبة* تظل غائبة فحسب، بمعنى أنها موجودة وثابتة، سواء أدركها هذا العقل المستفاد أو لم يدركها. كأن كل علاقة العقل بالمجهولات *الغائبة* هي علاقة من يكشف لا من يخلق، ومن يعرض لا من يصوغ، ومن يشرح الثابت لا من يبني المتغير.

ولذلك كان الأدب نفسه عرضاً للتجربة العامة للإنسان وليس خلقًا لعوالم جديدة. وكيف يكون الأدب خلقًا لعوالم جديدة «وهو معرفة الأحوال التي يكون الإنسان المتخلق بها محبوباً عند أولى الأمر»؟[٨٤]. قد تكون عبقرية الأديب، فيما يقول الزهاوي في «سحر الشعر»، إلفات الأرواح إلى حقائق اجتماعية أو مادية غير منتبه إليها[٨٥]، لكن هذا الإلفات إلفات إلى ما هو قائم فعلاً، وليس خلقا أو مساهمة في خلق حقائق مادية أو اجتماعية جديدة. ومن هنا

كان الأدب الخالد، كالشعر الخالد هو «ما انطبق على الحقائق» لا ما خلقها، كما أن الشاعر هو من يحيط بناموس اجتماعى «فيفرغه فى قالب النظم»[٨٦] وليس من يقوم بتعديل هذا الناموس أو إعادة خلقه.

ولن يختلف الأمر كثيراً لو تصورنا، مع بعض الإحيائيين، أن هذا الكون الذى نعيش فيه سجن كبير لا نجاة لنا منه، فدور العقل هو «إظهار أسرار هذا الكون الذى نصبح فيه ونمسى، ونحن غافلون عن كثير من حقائقه، ولا ندرى بأية عبارة نترجم عنها، ولا كيف نوضح شعورنا وإحساسنا بهذا الوسط الذى نحن فيه وهو سجن لنا- والدنيا سجن المؤمن»[٨٧]. وهذا الذى يقوله ناقد، كالخالدى، لا يفترق كثيراً عن ما يؤمن به شاعر، كالبارودى، يرى أن الفتى «حيثما كان أسير القدر» وأنه[٨٨]:

لعمرك ما حيٌّ وإن طال سيره يُعَدُّ طليقًا والمنون له أسر

قد يكون فى فهم العالم على أنه سجن أو أسر ما يحمل توتراً وشوقًا إلى مجاوزة هذا السجن. وهو توتر يذكر ببعض توترات أبى العلاء المعرى وأشواقه. ولكن توتر العقل الإحيائى لم يكن من ذلك النوع الذى يحطم جدران سجنه أو يجاوزها. إنه يظل قانعًا بها، بوصفها قدره المقدور أو قضاءه الذى لا محل للشكوى

منه أو التمرد عليه(*). ومن هنا يظل المسعى الإنسانى محصوراً فى أطر محدودة، أشبه بجدران هذا السجن، ويظل هذا المسعى مرتبطًا بالكشف عن ما هو قائم لكنه غير معروف أو ملتفت إليه. وكل وصول إلى حقيقة، عند هذا المستوى، وصول إلى ما هو مخبوء، وليس خلقًا لما هو غير كائن. إن الحقائق ثابتة، وهى ملقاة إزاءنا، وما علينا إلا أن نلتفت إليها. والمعانى التى ينظمها الشاعر أو ينثرها الأديب لا تفترق عن هذه الحقائق. إنها أشبه باللآلئ فى الأصداف. والعقل الإحيائى، فى أصفى حالاته، عقل أشبه بالغائص على اللؤلؤ، يكدّ ويجهد، حتى يصل إلى المخبوء، ولكن اللؤلؤ كان موجوداً فى أصدافه، قبل أن يأتى إليه الغائص. ويكشف عنه(**).

وقد مدح حافظ إبراهيم البارودى بقوله:

سلبت بحار الأرض درّ كنوزها   فأمست بحور الشعر للدر موردا

والتشبيه يتكرر كثيراً فى شعر حافظ، من مثل رثائه فى صبرى (٢/٢٠٩):

ليهدأ عمان فغواصه   أصيب وأمسى رهين الحفر

(*) راجع ما يقوله الأفغانى فى رسالة القضاء والقدر، وبخاصة ص١٨٤ من أعماله الكاملة.

(**) ليس التشبيه من عندى، فلقد ذهب محمد سعيد، فى كتاب «ارتياد السحر فى انتقاد الشعر» (١٨٧٦) إلى أن جميع الفضائل والحكم وجوامع الكلم درر يواقيت تخرجها قرائح الشعراء وألسنة الفضلاء من قرار مجاز النفوس والكون.

فقد كان يعـــــتاده دائـــبًا بكـــوراً رؤوحًا لنـــهب الـــدرر

أو (١/٦):

ويسلب أصداف البحار بناتهـــا بنفثة سحــرٍ أو بخطــرة أفكــار

أو (١/٢٤):

صغت القريض فما غادرت لؤلؤة في تاج كسرى ولا في عقد بوران

أغريت بالغوص أقلامي فما تركت فـي لجّة البحر مــن در ومرجان

شكا عمان وضجّ الغائصـون بــه على اللآلي وضجّ الحاسد الشانى

إن مسعى العقل، هنا، على كده ورهقه، يتحول إلى كشف ما هو قائم وإلى تعريف ما هو معروف، أو إثارة البهجة لجعل الثابت الأقل وضوحًا أكثر وضوحًا وظهوراً مما كان. ولذلك يمكن تشبيه العقل بمنظار «يبصر ما نأى عنه» فيما يقول البارودى. والفرق كبير بين العقل الذى يبصر فحسب والعقل الذى يخلق. إن العقل الأول قرين نظرة تنفر أشد النفور من أى تغيير أو اندفاع فى إعادة تشكيل علاقات العالم الثابتة، أو أية محاولة لكسرها أو تحطيمها. والحقيقة التى ينظر إليها هذا العقل حقيقة جاهزة، أوجدت سلفًا، ليتم التعرف عليها من خارج، فتدرك بالمنطق لا بالحدس. كما أن انفعال الأديب بها لايعنى تشكيلا لها، لأنها، من حيث هى حقيقة، تظل ثابتة ومستقلة. إنها، بعبارة أخرى، ليست من حيث هى حقيقة فى حالة صنع بل حقيقة فى حالة وجود قَبْلِىّ سابق، لا مناص من تقبلها، أيًّا كانت مظاهرها.

بعبارة أخرى، إن الأديب يقدم موضوعه من وجهة نظر بعينها. ولكن وجهة النظر هذه ترتبط بمخطط محدد عن العالم لا يشارك الأديب في صنعه، بل يشارك في الالتزام به وفي الإقناع به. ولذلك يعرض الأديب موضوعه عرضًا مؤثراً يشي، أولا، باقتناعه بالأفكار والمعاني التي يراد نقلها إلى الآخرين، كي يقنعهم بها أو يقودهم إليها. والعرض المؤثر للموضوع يعني اختراعًا لحوادث، أو محاكاة لوقائع، تمثل أفكاراً معطاة، بطريقة تجذب القارئ أو تستميل خواطره. ومن هذه الزاوية، فحسب، يمكن القول إن عملية تقديم الموضوع نفسها تعكس جانبًا ذاتيا من الأديب. هذا الجانب الذاتي هو الذي يميز الأدب عن التاريخ أو الفلسفة، بل عن أفكار المصلحين والمُشَـرِّعين والقـادة، أعني تلك الأفكار التي يمكن أن تصاغ صياغات أدبية متعددة، هي بمثابة أوجه متعددة للدلالة على غرض ثابت. وبدون هذا الجانب الذاتي، أيًا كان رأينا فيه، يفقد الأدب، في المنظور الإحيائي، قدرته على التأثير.

هذا الجانب الذاتي يسهم، لا شك، في تحديد بعد مهم من أبعاد الخيال الأدبي، بحيث يصبح الخيال بمثابة انعكاس لحقائق خارجية على صفحة إحساس داخلية، كأننا إزاء حركة تبدأ من الخارج بمعطيات جاهزة، تنعكس على ما هو في داخل الأديب، فيبدو ناتج الانعكاس بمثابة تلوين ذاتي للمعطيات الخارجية

الجاهزة. ولكن هناك حركة معاكسة يمكن أن تضاد الحركة الأولى، حركة تبدأ من ما هو في الداخل لتجسمه أو تجسده خلال المعطيات الجاهزة في الخارج. ولذلك يبدو تشبيه المرآة الذي يلحّ عليه الإحيائيون من منظور مختلف، فيعكس الأدب، مثل المرآة، معطيات من الخارج مرة ومن الداخل مرة أخرى. كأن الأديب يرى نفسه في «الطبيعة» ويرى «الطبيعة» في نفسه. والشاعر، على هذا النحو، يرى ما في نفسه من العواطف والانفعالات بالأفكار مجسمًا بصور المنظور والمسموع وغيرها من صور المحسوسات. كما يرى، أيضًا، كل هذه في نفسه بصور العواطف والانفعالات. وبعبارة أخرى، يرى الشاعر نفسه في الطبيعة وما فيها من صور الموجودات ويرى الطبيعة تتخيل في نفسه بصورة الإحساسات والانفعالات «ليس بين هذه في نفسه وبين صورها في المرآة إلا أن هذه محسوسة بالحس الظاهر وتلك من المعاني والوجدانيات»(٨٩).

وأتصور أن هاتين الحركتين المتقابلتين تنتجان فعلين مختلفين، من حيث الظاهر، ففي الأولى نرى الطبيعة مشخصة، بما يُكْسِبُ الجمادات أفعالا وخصائص إنسانية، وتتجلى الحقائق للعيان حية نضرة، وتتبدى أفكار الآخرين وانفعالاتهم مجسدة كأننا نراها في لوحة. بعبارة أخرى، تسرى الحياة في وصف الشاعر «فيعاد الموصوف والأشياء» كما يقول إسماعيل صبرى (١٨٥٤-

١٩٢٣)[٩٠]. كما يجسد المؤلف المسرحى الطباع والخصال كأنه مصور يشخص ما هو معنوى، مثل شكسبير الذى وصفه شوقى بأنه[٩١]:

ولوع بتصوير الطـــباع فلم يـجـز	بعاطفة إلا حسبناه يرسم
أرانى فى «ماكبيث» للحقد صورة	تكاد بها أحشاؤه تتضـرم

إن مـا هو خـارجى، فى هـذه الحـركـة، يسـقط على مـا هو داخلى، وينعكس عليـه، فـيـتـبـدى بصـورته ويكتـسـى بأرديتـه، بما يضيف إلى ما هو خارجى بعدا مؤثرا لا يغيِّر من جوهره، وإن غيّر من أغراضه ومظاهره. أما فى الحركة الثانية فما هو داخلى يسقط على ما هو خارجى، لا ليحوّل ما هو فى الخارج أو يعيد تشكيله، وإنما لكى يكتسى بعض أرديته، أى لكى يتجسد من خلاله فحسب. والإسقاط، هنا، لا يعنى إلغاء الخارجى على حساب ما هو داخلى، أو تحويله تحـويلا يفقد معه الخـارجى وجوده الثابت وخـصـائصـه المستقلة، إنما يعنى إلصاقًا واكتسـاء فحسب، بمعنى أن انفعالات الأديب تبـحـث فى الخـارجى عن أردية مناسـبـة، تظل لهـا قـيـمـة مستقلة. ويزيد الأمر وضوحًا، بل ثباتًا إن شئنا الدقة، أن انفعالات الأديب نفسـها ليس لها وجود مستقل. إنها انفعالات بحقائق مقررة سلفًا، وحركتها إلى الخارج حركة محددة سلفًا، من حيث هى حركة تبحث عن النظائر المحسوسة المرتبطة بالحقائق المقررة نفسها.

وكأن هاتين الحركتين اللتين أتحدث عنهما جانبان متقابلان من خط متصل أشبه بالخط الذى يصنع دائرة، يبدأ من نقطة لينتهى عائداً إليها. والبداية هى حقائق مقررة (أفكار ومعان محددة سلفًا أقرها مصلحون ومشرّعون وقادة) تتحرك صوب العالم الداخلى للأديب لتنعكس عليه، فتكتسى رداءه، ثم تعود بدورها، بعد أن أصبحت داخلية لتنعكس على العالم الخارجى فتكتسى رداء جزئياته المحسوسة. وبين البدء والختام، فى هذه الحركة الدائرة، ليس هناك خوف من اضطراب الحركة، وتوجهها فى غير مسارها، لأن العقل يظل قابعًا فى مركز الدائرة يحدد مسار الحركة تحديداً يردها على بدايتها التى لا تفارقها أبداً، فتبدو كل حركة كما لو كانت حركة داخل سجن شبيه بهذا السجن الذى تحدث عنه الخالدى، عندما قال إننا نتحرك فى وسط هو سجن لنا.

- ٦ -

وطبيعى أن ينتهى الإحيائيون، من هذا المنظور، إلى تشبيه حركة الخيال بحركة الطائر أو البراق، فالدلالات التى ينطوى عليها هذا التشبيه تعنى أن الخيال صورة أخرى لعالم الوقائع، قد يتباعد عنها كما يتباعد الطائر أو البراق، عندما يحلق بعيداً عن الأرض،

لكنه سيعود إليها حتماً، سواء تباعد في تحليقه أو قرب. إن التحليق يعني، أولا، لونًا من المجاوزة المؤقتة لعالم الوقائع. ولذلك تتضمن حركة الخيال معنى من معاني الراحة - المؤقتة - من مشاكل قائمة. ويعني التحليق - ثانيًا - النظر إلى هذا العالم الواقعي من علٍ. وفي هذا بعض التعرف المجدد عليه. ويعني - ثالثًا - حتمية العودة إلى هذا العالم وعدم إمكانية مفارقته، وإلا لما كان للتحليق معنى. هكذا، تحدث أحمد شوقي عن الخيال بوصفه تحليقًا، على أساس أن الشعر ليس من حاجات العمران المادي، ولكنه من كماليات العمران الأدبي «الذي تسأم النفس عنده الحقيقة المجسدة والمادة المجردة، وتميل في بعض أوقاتها إلى التنقل بشعورها من عالم إلى آخر ومن فضاء إلى سواه»[٩٢]. وتحدث المنفلوطي عن العوالم المناظرة التي قاده إليها الأدب فحلّق فيها: «وهكذا، لا أزال محلقًا في هذا الجو البديع من الخيال، أضحك مرة وأكتئب أخرى، وأتغنى حينًا وأبكي أحيانًا»[٩٣].

ولكن هذا التحليق الذي يتجاوز عالم الوقائع، عند شوقي والمنفلوطي، لايعني مفارقة تامة. إن الأمر أشبه بالنظر إلى هذا العالم نفسه من منظور آخر فحسب. ومن هنا، فإن تحليق الخيال لا يعني تشويهًا للحقيقة أو خلقًا لها، إنه تباعد هين يتيح لنا النظر إليها من موضع مغاير فحسب، كأننا نراها من عدسة «تقرّب ما

نأى» فلا تغيّره، وإن غيّرت من كيفية تأثرنا به. ولذلك يعود شوقى فيقول:

«زعمت عصبة أن أحسن الشعر ما كان بواد والحقيقة فى واد، فكلما كان بعيداً عن الواقع، منحرفًا عن المحسوس، مجانبًا للمحتمل، كان أدنى فى اعتقادهم إلى الخيال، وأجمع للجلال والجمال، حتى نشأ عن ذلك الإغراق الثقيل على النفوس، والغلو البغيض إلى العقول السليمة»(٩٤).

والإغراق الثقيل عند شوقى قرين الغلو البغيض، كلاهما نتيجة للمفارقة القائمة بين عالم الخيال وعالم الحقيقة الواقعة، كما أن كليهما أمر لازم لأى تحليق لا ينتهى بالعودة إلى نقطة البداية. ولذلك يعود المنفلوطى فيصل ما بين نهاية التحليق وبدايته، ويلح على التصوير الصحيح والتمثيل السليم. وكلاهما يعنى عدم مفارقة عالم الحقيقة الذى يعرضه الأديب على أنظار قرائه، كأنه يضعه فى أيديهم. والنتيجة هى أن المنفلوطى يؤكد الخيالى من حيث هو مرآة موازية للحقيقى. يقصد بذلك إلى أنه، مرآة قد تضيف تأثيراً لكنها لا تحدث تشويهاً، فيتلازم الطرفان المتوازيان، ويصح للمنفلوطى أن يقول:

«إنى ما كنت أكتب حقيقة غير مشوبة بخيال، ولا خيالا غير مرتكز على حقيقة، لأنى كنت أعلم أن

الحقيقة المجردة عن الخيال لا تأخذ من نفس السامع مأخذاً، ولا تترك في قلبه أثراً... كما كنت أعلم أن الخيال غير المرتكز على الحقيقة إنما هو هبوة طائرة من هبوات الجو، لا تهبط أرضًا ولا تصعد إلى سماء»[٩٥].

إن حركة الطائر أو البراق، إذن، حركة محددة داخل هذا الكون الفسيح والمنغلق كالسجن فى الوقت نفسه. وليس هناك أى خوف من العثار فى تحليق الخيال، ما ظل العقل، روح الحقيقة، ممسكًا بعنانه. ولقد قال حافظ إبراهيم، ذات مرة، واصفًا شعر شوقى[٩٦]:

تَخِذَ الخيال له بُرَاقًا فاعْتَلى — فَوْقَ السُّها يَسْتَنُّ في طيرانه

ما كان يأمنُ عَثْرَةً لو لم يكنْ — رُوحُ الحقيقة مُمْسِكًا بعَنَانِه

هل للخيالِ وللحقيقةِ مَنْهَلٌ — لم يَبْغِه الوُرّادُ في ديوانِه

إن شعر شوقي يتخذ الخيال براقًا له، لكن تبقى روح الحقيقة ممسكة بالعنان، ومن هنا كان التوازن والانضباط بين ما هو داخلى وما هو خارجي. ولكنه توازن في صالح الخارجى، ما ظل العقل، روح الحقيقة، هو الذى يمسك بالعنان، وما ظلت حركة الشاعر حركة محددة ومحدودة مهما انطلقت، فالشاعر كائن:

يملى عليها عقله وجنانه ما ليس ينكره هوى وجدانه

ويعنى ذلك أن الشعر «التخييلى» يجسّم التخيلات الفكرية والأوهام العقلية «وأنت تعلم أنه متى أطلق المرء لفكره العنان، وحلّه من قيود المشهودات التى حوله، جرى فى ميدان ينطبق على قوة جنانه ومدى نفسه وبيانه، ونسبة ذكائه وحجاه، وسرعة خطوات ذهاه، يطير فى أفق ضيق أو فسيح، بحسب هوى قوادمه وخوافيه فى الريح»[٩٧]. وذلك قول يجعل الخيال محلقًا مرة أخرى، فى آفاق يتوقف مداها على النهى والذكاء والحجا، وكلها أسماء تشير إلى العقل الذى يقف وراء هذا التحليق. وقد تفضى بنا التخيلات إلى ما لم يسبق وقوع شىء مثله تحت حواسنا، ولكن هذه التخيلات تظل معقولة بالذوق السليم الذى هو قرين العقل. وقد يطلق الفكر جواده «فى أطراف البر الشاسع، والبحر الخضم الواسع، فإن لم ير به ما يرضيه أفلت عقاب خواطره فى أعالى الجو الفسيح يسبح، حتى يقتنص المعنى البديع والتخيل المليح»[٩٨]. لكن القنص يعنى أننا إزاء شىء موجود من قبل، ولسنا إزاء فعل من أفعال الخلق. إن القنص – ما يُصاد – يظل فى موضعه حتى يصل إليه القانص، تمامًا كالدر الذى يظل موجوداً فى أصدافه من قبل أن يأتى إليه الغائص. والفارق الذى يتحدث عنه قسطاكى الحمصى بين طبقات التخيلات، أى بين من يسافر فكره إلى المدى الفسيح ومن يعجز فكره فلا يرى

بعين مخيلته إلا ما وقع تحت بصره، هو فارق فى درجة الجهد المبذول فى الوصول إلى ما هو قائم سلفًا، «إن ذلك كله تخيلات ولكنها تتفاضل بتفاضل العقول»(٩٩).

– ٧ –

ينطوى تشبيه حركة الخيال بحركة الطائر أو البراق على بعد دلالى آخر، يناظر الخطين المتقابلين فى الدائرة التى تحدثت عنها. إن حركة الطائر تتم عبر بداية ونهاية. ولكنها ليست حركة وحيدة الاتجاه. إنها قد تبدأ من أسفل لتنتهى إلى أعلى مرحليًا، لكنها تنعكس فتبدأ من أعلى لتنتهى إلى أسفل. وكذلك الأعمال الأدبية من حيث ثنائية الخيال والحقيقة فيها. وهناك فارق، من هذا المنظور، بين الحقيقة التى تتبدى عبر الخيال، والخيال الذى يتبدى عبر الحقيقة. كأننا إزاء مسلكين مختلفين فى الدرجة، ولكنهما متفقان فى النوع، ما ظلت النسبة بين الخيال والحقيقة قائمة، وما ظل المحك النهائى للأدب هو التوازن بين طرفى الثنائية. والأمر، بعد، أشبه بمسلكين مختلفين ينتهيان إلى غاية واحدة.

فى المسلك الأول نسمع شيئًا قريباً مما يقوله المويلحى – فى مقدمة «حديث عيسى بن هشام» عن وصف روايته بأنها حديث موضوع على نسق التخييل. لكن التخييل، عند المويلحى، كساء للحقيقة التى هى الأصل، فالحديث كله «حقيقة متبرجة فى ثوب

خيال، لا خيال مسبوك فى حقيقة، حاولنا به أن نشرح أخلاق أهل العصر وأطوارهم، وأن نصف ما هم عليه فى مختلف طبقاتهم من النقائص التى يتعين اجتنابها والفضائل التى يجب التزامها». إن مثل هذا التحديد لدور التخييل يجعل من الخيال وعاء لاحقًا لحركة بدأت من الحقيقة. أما المسلك الثانى فإنه يتحرك من الخيالى لينتهى إلى الحقيقى. وهنا تخترع حوادث، قد لا تحدث فى الواقع، بحيث لا يعود القارئ «قادراً على تمييز الحقيقة من الخيال».

وأتصور أن تقبل هذا المسلك الثانى يفتح سبيلا إلى النظر فى الأبعاد الكنائية (الأليجورية) للقصص الذى يمكن أن يصاغ على ألسنة الحيوان، أو يصور عوالم غير أرضية، كالعالم الآخر مثلا. ولقد بدأ هذا اللون من القصص نظمًا، عندما صاغ محمد عثمان جلال «العيون اليواقظ» سنة ١٨٧٠، وعندما صاغ شوقى حكاياته المعروفة التى نشرت سنة ١٨٩٨. ومن الطريف أن يتضمن العمل الأول حكاية عن «تأثير الحكايات فى العقول»[١٠٠]، لا تفترق فى مغزاها عن ما يقوله شوقى فى «حكاية الصياد والعصفورة». لكن هذا اللون من القصص، فى كل أشكاله، يظل واضحًا فى مغزاه، فهو يبدأ بحكايات غير حقيقية تنتهى إلى أفكار حقيقية، فى نوع من ضرب المثل الذى يلفت الفطن، فيما يقال. إنه مثال خيالى يوازى الممثول الحقيقى. وهو، من هذه الناحية، اختلاق قد يجاوز

الإمكان، أو لا يقع فى الوجـود، لكنه يمكن أن يُتـقـبل مـا دامت عناصره الخيالية تردنا إلى الوجود، ومن ثم تردنا إلى الحقيقة. وفى هذا الإطار، يمكن تقبل الملاحم القديمة، كما يمكن الترحيب بترجمة «إليـاذة هوميروس» فى شعائر احتفالية لافتة للانتباه»(*). ونقرأ حديثًا (فى مقدمة الإلياذة/ ٦١) عن قدرة هوميروس، رغم اختراعه ما لا أصل له، على «مزج الحقيقة بالخيال مزجًا يخيل لك أنهما تآلفا فتحالفا»(١٠١).

ولكن ثنائية الخيال والحقيقة تظل قائمة وراء النظر إلى هذا المسلك كله، ويظل الخيالى مقبولا طالما يقودنا إلى الحقيقى، ولم يتعارض معه فى النهاية. ولذلك تتأسس موازنة طريفة بين «الكوميديا الإلهية» لدانتى و«رسالة الغفران» لأبى العلاء المعرى. وهى موازنة لافتة، تستحق وقفة، لأنها تكشف عن صفحة مجهولة من بدايات الدراسات المقارنة الحديثة، على مستوى القصص، كما تكشف، فى الوقت نفسه، عن هذه الثنائية الأساسية بين الخيالى والحقيقى.

لقد بدأت هذه الموازنة فى أواخر القرن التاسع عشر، عندما كشف عبدالرحيم أفندى أحمد، ممثل مصر فى مؤتمر المستشرقين الحادى عشر الذى عقد فى باريس عام١٨٩٧، النقاب عن الصلة

(*) راجع نجيب مترى، هدية الإلياذة، وهو مجموع ما كتبه أرباب المقامات السامية وأصحاب الصحف والمجلات والأدباء والشعراء عند ظهور الإلياذة مع تفصيل الحفلة الوطنية التى أقيمت إكراماً لصاحبها الفاضل، مطبعة المعارف ١٩٠٥.

بين «رسالة الغفران» و«الكوميديا الإلهية». وعلى أساس من هذا الكشف انتهى عبدالرحيم أحمد إلى أسبقية رسالة الغفران وتأثيرها في الكوميديا الإلهية ووعد بنشر رسالة الغفران التي كانت مخطوطة في ذلك الوقت[١٠٢]. ومنذ أن ألقى الرجل بحثه الذي لم يطبع للأسف (فيما أعلم) بدأت الموازنة بين رسالة الغفران والكوميديا الإلهية. ولقد تحركت هذه المقارنة، منذ البداية، على أساس أن العملين يقدمان أحداثًا خيالية مخترعة، يراد بها تمثيل مجموعة من الحقائق والأفكار[*].

ومن هذا المنظور، تحدث البستاني (١٨٥٦-١٩٢٥)، في مقدمة ترجمة الإلياذة (١٩٠٤) عن رسالة الغفران وعن أبي العلاء الذي «أوغل في التصور حتى سبق دانتي الشاعر الإيطالي وميلتون الإنجليزي إلى بعض تخيلاتهما». ومن المنطلق نفسه، تحدث جورجي زيدان (١٨٦١-١٩١٤) في «تاريخ آداب اللغة العربية» - عن رسالة الغفران التي كتبها أبو العلاء «على أسلوب روائي خيالي

(*) ولا شك أن موازنة عبدالرحيم أحمد تحركت في إطار تيار أسبق من الموازنة بين الشعر العربي والشعر الأوروبي، وهو تيار يرجع في جانبه الأخص إلى مثل ما نشره محرر المقتطف عام ١٨٨٦ بعنوان «شذور الإبريز في نوابغ العرب والإنجليز» وهو مقال مسهب في الموازنة بين أبي العلاء وجون ميلتون صاحب الفردوس المفقود (راجع **المقتطف** عدد مايو من هذه السنة، وقارن بما كتبه جورجي زيدان عن أبي العلاء وميلتون في السنة الثانية من **الهلال** ١٨٩٤، ص٤٥٢)، كما يرجع في جانبه الأعم، إلى مثل ما نشره نجيب الحداد (١٨٦٧-١٨٩٩) عن المقابلة بين الشعر العربي والإفرنجي في (**البيان** - ١٨٩٧).

لم يسبقه إليه أحد، فتخيل رجلا يصعد إلى السماء، ووصف ما شاهده هناك، كما فعل دانتي شاعر إيطاليا في الكوميديا الإلهية، وكما فعل ميلتون الإنكليزي في «الفردوس المفقود»، ولكن أبا العلاء سبقهما ببضعة قرون». أما قسطاكي الحمصي فيقوم بدراسة مقارنة مسهبة بين الكوميديا الإلهية (أو الألعوبة الإلهية كما يسميها متابعًا سابقيه) منطلقًا من مبدأ أساسي هو «جمال التخييل» الذي لا يتحقق إلا عندما يقترن بالتعقل.

ويبدأ الحمصي موازنته بالحديث عن «رسالة الغفران» التي يرى فيها بيانًا يعجز المصور عن تصوره، لأنها «قد جمعت بدائع الابتكار وبداعة التخيل ودقائق التصوير وغرائب التشخيص»[١٠٣]. ولكن رسالة الغفران، رغم بداعة التخيل فيها، «لا تتجاوز معقول السامعين»[١٠٤]. إن ما فيها من خيال مخترع، يخالف المعقول، يظل مرتبطًا بمقولة عصرها الذي كان يعتقد ما فيها من ناحية، فضلا عن أنه يظل خيالا ممكنًا لا يفارق المنطق، ولا يجاوز الاحتمال من ناحية ثانية. أما طابعه التمثيلي فيتجلى في المقصد الأساسي الذي أراده أبو العلاء، عندما صور هذه الرحلة الخيالية إلى العالم الآخر بما فيه من جحيم وفراديس وصراط. ولا شك، عند الحمصي، أن رحلة أبي العلاء كانت مهاداً انطلق منه دانتي. ولكن الفرق شاسع بين الاثنتين. إن أبا العلاء صاحب خيال متعقل، بينما دانتي عاشق

تخييل ووهم، لا يحب الحقيقة ويهرب من الوضوح. ولذلك كانت «الألعوبة الإلهية» تصورات متناقضة، توقع ناقدها في بحران من الدهشة والحيرة والدوار لما اشتملت عليه من خلط غريب، وأوهام وتخيلات، يتداخل بعضها في بعض، كأنها «خلط منظوم أو هذيان محموم»(١٠٥).

ولم يكن دانتي مبتكراً في عمله فيما يقال، كما أن الكوميديا الإلهية بنت رسالة الغفران «لا يسترها ما ألقاه دانتي عليها من جلاليب الظلمات»(١٠٦). ومن أظهر عيوبها «بعدها عن المعقولات أي مخالفتها للمنطق»(١٠٧). صحيح أن التخيل. هو أعظم أركان الشعر، ولكننا إذا جردنا التخيل من المعقول «لا يبقى ثمة تخيل ولا شيء يسمى بشيء»(١٠٨). وإذا نظرنا إلى ما بين المعري ودانتي من تباعد في التخييل:

«نجد في تخيل المعري شيئًا من شبه الإمكان، وآخر من شبه المعقول. وأما في تخيل دانتي أو تخييله لنا، فنجد ما لا نستطيع له تصويراً ولا تخييلا، مع أنه يكتب منظومًا، ولكننا نشعر أنه يموّه أكاذيب يلفقها وغرائب ينمقها تنظمها قريحته ويصورها قلمه ليظهر براعة اختراع الموهومات. وإن قلت إن كليهما يصف أو يلفق أوهامًا وخيالات، قلنا إن من شروط

التصنيف ألا يكون بعيداً عن المعقول كل البعد، أى ممتنع الإدراك كقولنا زيد حديد البصر شديد العمى، أو أنه كان يلتهب جسمه احتراقًا فى الماء البارد، أو أنه كان يفر من برده فى أتون النار، وهذا أو نحوه عين ما ورد فى أغلب الألعوبة»(١٠٩).

والناظر فى النص يلمح معطيات تراثية، تتصل بمفهوم التناقض عند قدامة، وتتوافق مع معطيات النيوكلاسية التى كان الحمصى قد تمثلها بثقافته الفرنسية. وغير بعيد عن هذه المعطيات ما يعترف به الحمصى من أنه قد جاء فى رسالة المعرى «شىء مما يخالف المعقول» كحديثه عن الجوزة التى تنشق عن أربع جوارٍ. ولكن ذلك، فيما يرى، كان شائعًا فى عصر المعرى، فضلا عن أن المعرى لا يقرره بوصفه معتقداً يعتقده أو قاعدة علمية يسلم بها «بل بالعكس من ذلك فإن من معاريض كلامه، بل فى كل صفحة من رسالته ما يشعر باستبعاده إمكان ما يشير إليه من الغرائب»(١١٠). إن الأمر، فى هذه الغرائب، أمر سخرية تجاوز المعقول ظاهراً لتنتهى إلى هدف معقول تمامًا، هو بمثابة المقصد الأساسى من الرسالة.

إن الموازنة، على هذا النحو، موازنة بين خيال (متعقل) فى «رسالة الغفران» وخيال (محموم) فى «الكوميديا الإلهية». والخيال

المتعقل، فى هذه الموازنة، ابن الحقيقة، وربيب المنطق، وقرين الممكن والمحتمل. أما الخيال المحموم فهو نقيض الحقيقة وقرين الوسواس والصرع وابن الطبيعة السوداء. «وما دانتى بأول موسوس نظم فأعجب سامعيه»(١١١). وإذا كان إنشاء المرء مرآة عقله، فيما يقول الحمصى، فلا ريب أن رجاحة عقل المعرى واضحة فى كل صفحة من صفحات رسالته. أما دانتى فيصعب جداً على «الناقد المنصف» أن يجد فى ألعوبته شكلا أو خيالا عاقلا «فالخلط فيها أضاع الإصابة. وغشى على العقل بستر كثيف. حتى ظهر فيها رجل أوهام وخرافات.. يردد فى هذيانه أكثر ما حفظه متداخلا بعضه فى بعض حتى جاء بهذا الخلط العجيب»(١١٢). أما أخلاق دانتى فكلها عكس أخلاق أبى العلاء، عبوس وكآبة، وحقد وشراسة وحب وانتقام. لقد فقد دانتى الخلق الجميل، وفقدت ألعوبته المغزى الخلقى النبيل، مثلما فقدت المنطق الواضح وعذب التخييل(١١٣). وأصبحت «الألعوبة الإلهية» – فى النهاية – كأنها «صورة كتاب ميت لا صوت إنسان»(١١٤).

– ٨ –

وإذا جاوزنا القيمة التاريخية لموازنة الحمصى، وهى قيمة كبيرة لا شك، إلى ما تنطوى عليه الموازنة نفسها من معطيات فكرية، تصدم نتائجها تصوراتنا المعاصرة، عدنا إلى هذا التوازى الأساسى بين طرفى المعادلة الصعبة، وهما الخيال والحقيقة، أو

التخيل والتعقل. لقد تحقق التوازن فى رسالة الغفران ولم يتحقق فى الكوميديا الإلهية. صحيح أن هذا التوازن يظل ممكناً ما دمنا ننظر إلى الخيالى من حيث هو مرآة للحقيقى. ولكن عندما تتحول العلاقة بين الطرفين إلى علاقة تعارض، كما حدث غير مرة عند الحمصى، خصوصا عندما أصبح الخيالى مرآة مشوهة للحقيقى، فلابد أن يواجه الناقد مشكلة يصعب حلها، ما لم يغير منظوره النقدى تماماً. وتبدو هذه المشكلة عندما يواجه الناقد المحتوى المعرفى للخيالى، فلا يستطيع أن يسوّى بينه والمحتوى المعرفى للحقيقى. عندئذ، يتذبذب فى تقبل الخيالى، فيرضاه مرة على أنه لون من الكذب النافع، ويرفضه فى أخرى على أنه لون من الكذب الضار. وفى كلا الحالين ينسى الناقد ما أكده عن الطبيعة التمثيلية التى قد تفض الإشكال لو فهمت حق فهمها، فلا تجعل من الخيالى نقيضاً للحقيقى، بل طريقة خاصة فى تقديم لون متميز من الحقائق. وما دام الناقد لم يفض الإشكال، وما دام يقيس الخيالى بمعايير الحقيقة الثابتة أبداً والجاهزة سلفاً، فلابد أن يقع فى شباك موقف متناقض، يجمع بين مستويين متضادين، تتخبط بينهما المُخَيِّلة، بل تجمع فى كل منهما بين الصفة ونقيضها.

فى المستوى الأول، يتقبل الناقد «الخيالى» على أنه تمثيل للحقيقة، يُخَيِّلُ الفضائل أو الرذائل المجردة، من خلال محسوسات

هي ضرب من المجاز بصورة أو بأخرى، لا يقصد بها سوى معناها اللازم الذى لا يخالف الواقع أو يناقض الحقيقة. لكن حدود هذا المعنى اللازم تعلّق فى رقبة قرينة، يطلب منها، دائمًا، أن تكون بالغة الوضوح، بالغة التعقل، مغلولة بقيد ما هو مألوف أو معهود. كأن الناقد، بذلك، يسمح للخيال بأن يحلق، كالطائر أو البراق، لكن فى مجال أضيق من ذلك السجن الذى تحدث عنه الخالدى. أما فى المستوى الثانى، فيضطرب الناقد أمام الخيالى، فلا يلتفت إلى معناه اللازم، بل إلى ظاهره الذى يعارض الحقيقة. وعندئذ، يتقبل الناقد «الخيالى» بوصفه لونًا من الكذب النافع، على أساس من قرينة معتسفة، أو يرفضه إذ تراوغ القرينة، بوصفه لونًا من الكذب الضار. ولا يختلف القبول عن الرفض بحال، ما ظل المنطق هو التسليم بثنائية التعارض وقياس الخيالى على حقيقى ثابت.

ومن منظور القبول، يتحدث الشيخ أحمد السكندرى (١٨٧٥–١٩٣٨) عن روايات جورجى زيدان التى «يأتى فيها بالممكن والمستحيل والمستملح والمستنكر». وكلها صفات نتجت عن «استرسال الخيال». وقد يفضى بصاحبه فى النثر إلى مثل ما يفضى به فى الشعر فيكون أعذبه أكذبه»[١١٥]. ومن الزاوية نفسها، يتحدث محمد الخضر حسين عن «صدق اللهجة والقصة الخيالية» فيرى أن القصص الخيالية ضروب، أولها: ما يحكى على ألسنة

الحيوان أو الجماد؛ وثانيها: ما يحكى على ألسنة نوى نفوس ناطقة، ويدل المتكلم بالقرينة أو بالصريح من القول على أنه اخترعها لتكون «مأخذ عبرة». وهذان الضربان من قبيل الإخبار بما يخالف الواقع والاعتقاد. والذى يستر عيب الكذب، هنا، أن المتكلم لم يوقع المخاطب فى غلط وسوء تصور، وإنما يعرض عليه حكمة أو أدب لغة فى أسلوب طريف»(١١٦).

ومن الممكن القول إن محمد الخضر حسين يتقبل كلا النوعين من القصص بوصفهما كذبًا غير ضار. ولكن تقبل الكذب لن يفض الإشكال، إذ لا ينفى هوان الخيال ما ينطوى عليه من قرينة، فالخيالى يظل فى وضع مهين، كما تظل القرينة مسألة مراوغة يمكن أن يتحول خفاؤها إلى وصمة أخلاقية ودينية، فيخرج القاص عن حد الصدق إلى حد مناقض، يقترن بالضرب الثالث من القصص الخيالى، وهو ضرب يلازمه إثم لا يريم، لا يبرره أو ينفيه أن يكون الداعى إلى وضع القصة «ما تحتويه من عبرة أو أدب لغة»(١١٧). وما أسهل أن يرفض الخيالى، والأمر كذلك، بل يمكن أن نواجه سخرية مرة أو هجومًا ساحقًا، أو تشكيكًا فى النوايا، فتصبح روايات جورجى زيدان التاريخية «بعيدة عن الحق بعد السها عن أعين الناظرين». ويقال إن جورجى زيدان الروائى «يدخل فى التاريخ ما ليس فيه ليوجد امرأة يجعلها أساسًا لأساطيره

كعذراء قريش وفتاة غسان، على حين أنه ليس لها وجود إلا فى مخيلته»[118].

ولن يفلح فى درء هذا الهجوم دفاع جورجى زيدان، إذ إنه يسلم، فى النهاية، بالمبدأ نفسه الذى انطلق منه الهجوم. إن شأنه، هنا، شأن المنفلوطى الذى قال إن للخيال أعظم الأثر فى المجتمع الإنسانى (النظرات ١/١٤)، ثم عاد ووصف أحمد لطفى السيد بأنه «من أقدر الكتاب على الحجة التى لا يشوبها كذب ولا تخييل»[119]. وفى الأولى كان المنفلوطى يتحدث عن الخيال الذى تنعكس فى مرآته الحقيقة، وفى الثانية كان يتحدث عن الخيال المناقض للحقيقة. وهما مستويان متعارضان لا سبيل إلى التوفيق بينهما، مهما ظلت المخيلة تتحرك صاعدة وهابطة بين جانبى النفس المتباعدين. ولا عجب، والأمر كذلك، أن نجد مؤرخًا أديبًا ناقدًا مثل محمد كرد على (١٨٧٦-١٩٥٣) يريح نفسه من هذا التعارض بالكلية، فيتوقف عن المشاركة فى كتابة القصة ونقدها، مجيبًا من يسأله: «أكبر داع إلى عدم عنايتى بالقصة اعتقادى أنها مختلقة»[120](*). وليس هناك أدنى فارق بين هذا الاختلاق الذى يتحدث عنه كرد على والتخييل الذى يتحدث عنه المنفلوطى، بل التخييل الذى تحدث عنه، قبلهما،

(*) محمد كرد على، اتجاهات النقد فى سوريا / ٢١٣.

البارودى عندما قال:

لا تحسب الناس فى الدنيا على ثقة   من أمرهم، بل على ظن وتخييل

- ٩ -

خلاصة الأمر أننا نواجه ثنائيات متعددة فى كل عالم خيالى يصنعه الأديب، كما أننا لسنا إزاء عالم خيالى من نوع واحد، بل إزاء نوعين من العوالم على الأقل، خصوصا حين نضع فى اعتبارنا ثنائية «المخيلة الاستحضارية» و«المخيلة الابتكارية». وعلى أساس من الأولى يصبح عالم الخيال، كما قلت من قبل، عالمًا مرآويًا، هو انعكاس لعالم من التجارب والأحداث الواقعية. وفى هذا العالم تبدو مظنة الكذب واهية. وعلى أساس من الثانية يصبح عالم الخيال عالماً مغايراً للواقع. وفى هذا العالم تتذبذب مظنة الكذب مع تذبذب القرينة بين الوضوح والخفاء. لكن هناك ما يشد هذا العالم إلى منطقة الصدق، وهو ترتبه على قانون المنطق، ولقد توصف المخيلة التى تنشئ هذا العالم بأنها مخيلة إبداعية. لكن علينا أن نؤكد، مع هذه الصفة، ما يقول محمد الخضر حسين من أن «المخيلة الإبداعية» لا تفترق فى جوهرها عن «المخيلة العلمية»، وإن عملهما يقوم على التعقل وعلى الإرادة. ومن هنا، تتوجه كلتاهما «بإرادة صاحبها، وتعمل تحت مراقبة قواه العاقلة، فتنتقل من صورة إلى

أخرى تناسبها، حتى تجتمع فى الذهن صور، يحصل من ترتيبها، على قانون المنطق، إدراك حقيقة كانت خافية»(١٢٢).

ترى أيمكن القول – والأمر كذلك – إن العقل الإحيائى يجد مستراحه فى عوالم المخيلة الاستحضارية، على أساس من محبة الحقيقة، وعلى أساس من أن الاستحضار، مهما تباعد الخيال فى التحليق، يمثل توازنًا بين الخيالى والحقيقى، أشبه بتوازن الصورة فى المرآة مع أصلها الذى تعكسه؟ إن الأمر يبدو كذلك فى جانب منه، خصوصا عندما نسمع كثيراً عن تشبيه الأدب بالمرآة، أو عن تشبيه الأديب بالرسام أو نسمع الإلحاح على لغة المنظور التى يقدم بها الأديب المشاهد والأحداث والتجارب. ولكن يبقى لعوالم المخيلة الابتكارية دورها المتصل بفاعلية التخييل. إن العوالم الابتكارية للخيال تنطوى على حرية فى الحركة، فضلا عن أنها تتيح للهدف الأخلاقى من الأدب مجالا أوسع من التحقق. ومن هنا، تبدو فاعلية الرواية والمسرحية من منظور متميز. إن الشخصيات التى تخلق، والأحداث التى تلفق، تصاغ صياغة تنطوى على تحسين أو تقبيح. وفى هذا المجال يمكن للخيال أن يخترع من هيئات الحوادث، ويلفق من صفات الشخصيات، ما يدعم الأفكار التى ينطوى عليها القص فيبرز الشرير، مثلا، بصورة فاقعة تنفر من الشر، ويبرز الخيِّر، بالمثل، بصورة تزيده حسنا. ويمثل ذلك تتمثل مطلقات القيم تمثيلا

مؤثرًا، تزيد من فاعليته قدرة المخيلة على الابتكار، وانتقالها من صورة إلى أخرى، يحدث من ترتيب مجموعها، على قانون المنطق، لون من التخييل المؤثر. ولقد تحدث غير واحد من نقاد الإحياء عن تأليف الأحداث فى الرواية والمسرحية. وقال بعضهم عن الرواية:

«إن اختراع الحوادث وتلفيق الوقائع إنما هما واسطة لاجتذاب القارئ واستمالة خاطره إلى النصائح والإرشادات التى يجب أن تملأ بها الرواية»(١٢٣).

ويعنى مثل هذا القول إن العوالم الخيالية المبتكرة تترك تأثيرا حاسما فى المتلقى، ولذلك تقترن فاعليتها بفاعلية التخييل، بل تتحدد فى ضوئه. بمعنى أن ما فيها من اختراع لا يراد لذاته وإنما يراد لأثر محدد بقصد من التخييل. ومن هنا، يظل كل اختراع قرين غاية محددة، كما يظل محكومًا بلون من التعقل لا يفارق المقصد الذى يحدد حركة الاختراع كلها. وما دامت الإشارة الخيالية للمتلقى هى غاية التخييل فمن الممكن للخيال أن يتحرك على أى نحو شاء داخل هذه الدائرة، فيعيد الخيال تأليف العناصر، ويحلّق بعيدًا أو قريبًا. أو ينسج من معطيات الأحداث الواقعية المتناثرة حدثًا قد لا يصدق بالفعل، أو يصور شخصيات مماثلة لتلك التى فى الحياة، وإن اختلفت عنها، وذلك كله بهدف هذه الإثارة

الخيالية المحددة سلفًا التى ترتبط بمغزى أو مقصد يحكم الحركة كلها.

ومن الطبيعي، والأمر كذلك، أن تتبنى فاعلية الخيال على مشاكلة الواقع، فلا تفارق قوانين الاحتمال، ولا تخالف قواعد المنطق؛ ذلك لأن التأثير في المتلقى لا يمكن أن يتم إلا بلون من الإيهام، يخال معه المتلقى أن ما يراه هو الحقيقة أو ما يجب أن يكون فى الواقع. فيعمل المتلقى على هدى من هذا الإيهام، ويتقبل المحتوى الفكرى الذى ينطوى عليه العمل الأدبى، والذى هو بمثابة نصائح وإرشادات. والحديث عن مشاكلة الواقع أو قانون الإمكان يعنى أن فاعلية المُخَيِّلة الابتكارية يجب أن تحاكى، فى حركتها، قوانين العالم ونظام الطبيعة. وما دامت الطبيعة تقوم على الانسجام والتناسب، وما دامت عناصرها تترتب منطقيًا على أساس من قانون السببية أو العلِّية، فمن المهم أن يتبعها الخيال ويقتفى أثرها. إن الرواية، فيما يقول أحد النقاد، أحداث «يحتمل وقوع حوادثها بحيث إنها لو كانت صادقة لما خرجت عن حد المألوف والمعقول»(١٢٤). وذلك قول يعنى أن ما يحدثه الخيال فى الرواية شبيه بما يحدث فى الطبيعة. وإذا كانت الطبيعة تنطوى على نظام ثابت، تُشَدُّ العناصر فيه إلى مبدأ منطقى يقوم على السببية، فإن رد الوقائع الخيالية على هذا المبدأ يمثل جانبًا آخر من التوازن بين

التخيل والتعقل، الأمر الذى يدعم - فى النهاية - فاعلية الإيهام، ويساعد التخييل على أن يحدث آثاره. ولقد قيل «إن فى حكمة رد الوقائع إلى المعقولات والممكنات ما يقوى اليقين، ويؤيد البرهان، ويجعل الضمير ساكنًا مرتاحًا»(١٢٥).

ومن هذا المنظور، تنطوى العوالم الخيالية، المخترعة والمبتكرة، على المبدأ الإدراكى نفسه الذى تنطوى عليه حركة التعقل. إن العقل يردنا، عندما يكشف الأسباب القائمة سلفًا، إلى تشابه بين عناصر لا نلتفت إليها عادة، ولاندرى شيئًا عن ثباتها. وهكذا، الخيال يقوم أساسًا، على إدارك لون من العلاقات القائمة، سلفًا، بين الأشياء، ويلفتنا إليها عندما يزيح عنها حجاب الألفة. كأنه يردنا بذلك إلى نوع من اليقين بنظام متقن الصنع لعالم نعيش فيه، ولا ينبغى أن نغيره. ووسيلتنا، فى هذا اليقين، هى تلك الحركة الخيالية التى لا تفارق التعقل، والتى تلفتنا إلى المتشابه الذى لا يلحظ وإلى التماثل الذى لا نلتفت إليه، وإلى التجاور الذى نحسبه تباعداً. بعبارة أخرى، تنطوى حركة الخيال على ضرب «دائم» من الشعور بالمشابهة والانسجام.

ولو قلنا إن الخيال استحضارى أو ابتكارى فإن كلا النوعين يتحد مع الآخر فى الطبيعة، فيتحول كلاهما، من المنظور الإداركى، إلى كشف عن علاقات قائمة، من خلال زاويتين متجاوبتين. إن

كليهما يكشف عن علاقات موجودة سلفًا، كما أن كليهما يردنا إلى تناسب مكين بين عناصر. ويفترض أن إدراكنا لزاوية التناسب تفضي إلى فعل أو انفعال مرتبط بغاية التخييل. إن العلاقات التي يكتشفها الخيال تنطوي على تناسب، لكن هذا التناسب يعود بنا إلى طبيعة العلاقات نفسها، ويردنا إلى القوانين التي تحكمها. فإذا توقفنا عند هذه القوانين، قلنا، مع محمد الخضر حسين، إن العلاقات تتكشف على أساس من قوانين التداعي التقليدية، ذلك لأن العناصر تجتمع في المخيلة على أساس من الاقتران في زمان أو مكان، كما تجتمع على أساس من التباين، فإن الصور التي يكون بينها تضاد لا يكاد بعضها يتخلف عن بعض: «فمن تصور الشجاعة خطر له معنى الجبن، ومن مرّت على باله الصداقة انساق إليه معنى العداوة». وأخيراً، تجتمع العناصر على أساس من التشابه، حيث تتماثل الأشياء في أمور بعينها(١٣٦).

ومن المؤكد أن فاعلية هذه القوانين، من المنظور الإحيائي، تتجلى في مخيلة المتلقي مثلما تظهر في مخيلة الأديب. إنها علة الحركة الخيالية الأولى (التخيل) عند الأديب، مثلما هي علة الحركة الخيالية الثانية (التخييل) عند المتلقي. وبين الحركة الأولى والحركة الثانية ينهض العمل الأدبي باعتباره وسيطًا، ينتج عن تخيل متعقل للأديب، ليصبح علة تخييل مُهدَّف عند المتلقي، كأنه وسيط يتم عبره توصيل رسالة اكتملت قبل وجوده، بحيث يظل الوسيط مستقلا عما

يحمله، أو يمر عبره، استقلال الشكل عن محتواه، لكن العمل الأدبى، رغم هذا الاستقلال، يظل مؤثراً، بمعنى أن تأثيره لا ينصب على ما يحمله، وإنما ينصب على كيفية عرض هذا المحمول.

- ١٠ -

إن فهم العمل الأدبى، على هذا النحو، يعنى أنه كيان ذو طبيعة مزدوجة، يقوم على الفصل بين الشكل والمضمون، بحيث يرتد التخييل ذاته إلى فاعلية الشكل، ويرتد محتواه إلى حقائق أو أفكار مقررة سلفاً، كأن العمل الأدبى يتم على مرحلتين: مرحلة تقرر فيها حقائق، هى بمثابة أفكار مجردة، ثم مرحلة أخرى لاحقة تكتسى فيها هذه الأفكار المجردة شكلا مؤثراً يخايل المتلقى، فيجذبه إلى هذه الأفكار ويستميله إليها. ومن اليسير أن نفترض، من المنظور الإحيائى، أن المرحلة الأولى للعمل الأدبى هى مرحلة تكوين المحتوى، أما المرحلة الثانية فهى المرحلة التى يكتسى فيها هذا المحتوى، تخييلا، هو، فى النهاية، الشكل الذى يوصل، مستقلا، محتوى قد تقرر سلفاً.

ومن هذا المنظور تبدو الحركة الخيالية بمثابة حركة لاحقة لمعنى اكتمل عقلا، كما يبدو الخيال باعتباره كسوة للحقيقة. ولا تختلف العبارات الخيالية، لذلك، عن العبارات الصريحة الحقيقية.

إن كلاً منهما يحمل معنى واحداً، ثابتًا، لا يتغير. لكن العبارات الخيالية تتميز بجانب شكلى، يتمثل فى أنها ترينا المعنى الثابت «فى صورة بديعة تتعشقها النفس وتهتز لوقعها طربًا»(١٢٧). هكذا، يظل وجود العبارة الخيالية تابعًا لوجود العبارة الصريحة، فالثانية هى الأصل الذى يوجد أولاً، والذى يحتاج معناه الثابت إلى توصيل، أما الأولى فهى وعاء لهذا المعنى الثابت يجاوز التوصيل إلى التأثير.

وإذا انتقلنا من مستوى العبارة إلى مستوى العمل الأدبى أمكن أن نجد التمييز نفسه، فنلاحظ الثنائية ذاتها بين حقائق تحتاج إلى توصيل، وتخييل يضيف إلى التوصيل تأثيراً. وسواء كان العالم الخيالى عالمًا استحضاريًا أو ابتكاريًا فإنه عالم ثانٍ لاحق لعالم الحقيقة أو الفكر. والعلاقة بين العالمين هى العلاقة بين محتوى مكتمل يتطلب توصيلا وبين الوسيط المؤثر الذى يقوم بعملية التوصيل. ولذلك يظل التخييل قرين فاعلية الشكل الأدبى الذى تكتسى به العناصر فتنتظم فيه، كما يظل مرتبطًا بتجميع لعناصر مخترعة مؤثرة، تسهم فى توصيل محتوى فكرى مستقل إلى متلقين. وإذا كان المتلقون لا يستجيبون، عادة، إلى هذا المحتوى بعد تخييله، فمن البديهى أن يعالجهم الأديب بالتخيل، حيث يكتسى العقلى بأردية الخيالى، فيؤثر فى المتلقين.

إن التخييل يتجه إلى مخيلة السامع فيثير فيها صور المحسوسات، ولأن تلك الصور وثيقة الصلة بالانفعالات التي تتأثر بها وتؤثر فيها، كان التخييل شديد التحريك للانفعالات، أي أننا نواجه قدرة التخييل على تحسين الصورة السابقة، القديمة، للمعنى أو الفكرة عن طريق تجسيمها أو تمثيلها لحواس المتلقي. وفي هذا السياق، يرتبط التخييل بالتقديم الحسي للمعنى. ويقال إن الأديب يستعين بمخيلته التي تعمل في رعاية العقل، ليعرض على المتلقي المعاني القديمة أو الأفكار المقررة في شكل جديد، يمثل المعنى أمام ناظريه من ناحية، ويجذبه إليه بتداعيات انفعالية من ناحية أخرى. ويستغل الأديب، في هذه الحالة، عادة نفسية توجد لدى المتلقين جميعًا، إذ إن من «عادة النفس الارتياح للأمر تشاهده في زيّ غير الذي تعهده، والتخييل يأتيها من هذا الطريق فيعرض عليها المعاني في لباس جديد ويجليها في مظهر غير مألوف»(١٢٨). ويترتب على هذه العملية توضيح المعنى لفهم المتلقي أو إدراكه من جهة والتأثير في انفعالاته من جهة أخرى. فقد يضفي التخييل على الحقائق جمالا مضاعفًا، فيصور الأشياء «بألوان ساطعة وحلى مؤثرة» يراد بها «تمكين السامع من الوصول إلى مقدار الحق والحرص على ألا ينقطع منه قسم»(١٢٩). وقد يجدد التخييل ما أخلق تكرار النظر إليه بهاءه من الموجودات(١٣٠). وقد يعرض الحقائق المعنوية ويجليها

بوجوه مختلفة، لكنه يظل فى ناحية وتظل المعانى التى يعرضها فى ناحية أخرى.

ومن هذه الزاوية يمكن أن يكون الشعر هو «الحقيقة التى تلبس أحيانًا ثوب المجاز»[١٣١]. كما يمكن أن يكون ثوب المجاز هو التخييل الذى يحرك نفس السامع لتلقى المعنى بارتياح له وإقبال عليه. وانظر- إن رمْتَ الثقة بهذا- إلى قول الشاعر:

«أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح

فالمعنى الذى صيغ لتأديته لا يتعدى قولك أخذنا نتناوب الأحاديث والإبل تسير مسرعة فى الأباطح. وهذا كما رأيته معنى مبتذلا وحديثًا لا يختص به عابر سبيل دون آخر. ولولا أن الشاعر أورده فى هذه الصورة التى خَيَّلَتْ إليك بطاحًا تتدفق بسيل من أعناق الإبل والمطايا لم ينل عندك هذا الواقع من الحظوة والاستحسان»[١٣٢].

وكأن التخييل الشعرى، بهذا الفهم، «يلذ النفس من حيث إنه يكسو المعنى لباسًا جديدًا»[١٣٣]، كما أنه يستولى على قوى النفس عن طريق «إلباس المعانى المتأدية إليها.. ثوبًا من الخيالات بعد تلوينه باللون الذى يريده الشاعر تبعًا لغرضه»[١٣٤]. إن الحقيقة المجردة من الخيال «لا تأخذ من نفس السامع مأخذًا ولا تترك فى

قلبه أثراً»[١٣٥]، لأن هذه الحقيقة المجردة تظل عارية غير مؤثرة حتى تكتسى «برودًا من الخيال قشيبة.. تمتلك المسامع وتختلف القلوب»[١٣٦].

وإذا انتقلنا من الشعر إلى الرواية والمسرحية واجهتنا الثنائية نفسها من منظور الأحداث والشخصيات. إن الجانب الحقيقى فى الرواية والمسرحية يتمثل فى «مواضيع اجتماعية» أو أفكار مضمنة أو «فوائد علمية» أو «حقائق تاريخية» هى، فى النهاية، «غرض» الرواية أو المسرحية. أما الجانب الخيالى فهو الحكى الذى تسرد فيه أحداث مختلقة، أو الحوار الذى تتحاور فيه شخصيات متباينة، تمثل «كساء الهيكل القصصى». ولذلك كان على مبارك (فى مقدمة «علم الدين» التى أصدرها سنة ١٨٨٣) يحدثنا عن ضرورة المزج بين العلوم والمعارف من ناحية، والسير والقصص من ناحية أخرى، بحيث يخرج من هذا المزج كتاب يتضمن كثيراً من الفوائد، فى «حكاية لطيفة» ينشط الناظر إلى مطالعتها فينال الفوائد عفواً فى طريقه. وبالمثل، كان جورجى زيدان، كما يقول فى مقدمة «الحجاج بن يوسف» (١٩٠٢)، يلح على الحقائق التاريخية التى تكتسى ثوب الرواية، وذلك عن طريق حكاية غرامية مخترعة، تضاف إلى أحداث التاريخ، لمجرد التشويق والترغيب، بحيث تظل الحوادث التاريخية فى ناحية، والحكاية الغرامية فى ناحية أخرى،

فتبقى علاقة القص بالتاريخ علاقة الوعاء بالمحتوى المنفصل عنه[١٣٧].

وفى هذا الإطار يمكن لروائى، مثل نقولا الحداد، أن يدرس مشكلة من المشكلات الاجتماعية، فينتهى فيها إلى رأى محدد، ثم يبدأ بعد ذلك، فى أن يخلع على هذا الرأى كساء القص «وعاءه»، ثم يطلب من القرّاء أن يقرأوا روايته على مهل، لينتقلوا من وعاء القص إلى محتوى الفكر. وبذلك لا يفوت القارئ «الغرض الجوهرى المقصود» فيكون العمل الروائى، فى النهاية، «رواية شائقة الحوادث، إحساسية الأسلوب من جهة، وكتابا اجتماعى الموضوع أدبى المغزى من جهة أخرى»[١٣٨]. ولا بأس أن يوصف مثل هذا العمل بأنه رواية تجمع بين النوع الخيالى و«النوع الحقيقى»، فكل واحد من النوعين جانب من ثنائية الشكل والمحتوى.

إن النوع الخيالى من الرواية، فيما يقول أحد أبطال رواية «حواء الجديدة» (١٩٠٦)، يعجب القارئ لأنه يدل «على قدرة واضعها فى اختلاق حوادثها الغريبة فحسب»[١٣٩]. فلا يحدث فائدة أو ينطوى على محتوى. أما النوع الحقيقى فإنه يقدم حقائق جافة، فلا يحدث تأثيراً. وبالتوفيق بين النوعين. يصل المؤلف إلى ثنائية متوازنة بين شكل ومحتوى، وينعم القارئ بفكر المؤلف وخياله. ويبتهج الناقد بأبحاث المؤلف وبالشكل الخيالى الذى قدمت

فيه، فيقول محمد رشيد رضا، فى تذييل رواية «حواء الجديدة»، مخاطبًا المؤلف: «أراك أحسنت التصوير والتخييل»(١٤٠)، ويهتف جورجي زيدان: امض قدمًا «واستعن بالخيال للتنميق والترغيب»(١٤١). ولن يختلف التخييل الذى يتحدث عنه رشيد رضا عن الخيال الذى يطالب به جورجي زيدان، ذلك لأن كليهما يتحدث عن ترغيب القارئ على نحو يؤكد دور التخييل فى جذب القارئ إلى المحتوى، وعلى نحو يؤكد صلة التخييل بالشكل المنفصل عن المحتوى.

التخييل - إذن - هو التأثير الذى يحدثه الشكل الأدبى فى المتلقى بحكم مكوناته الخيالية. من المؤكد أن الشكل، فى هذا التصور، كيان مستقل تمامًا. ومن المؤكد، أيضًا، أن التخييل يمكن أن يتسع مفهومه لينطوى على عناصر كثيرة تظل كلها بمثابة عناصر مؤثرة للصياغة تضاف إلى الأفكار المكتملة سلفًا. لكن يبقى السؤال المهم عن العلاقة الدلالية بين التخييل ومعنى العمل الأدبى فى إطار هذه الثنائية. بداهة، لن يكون للتخييل، فى ذاته، دلالات متعددة تعارض فكرة المعنى الواحد الثابت المفترض للعمل. ولن ينطوى التخييل، فيما يفترض، على غموض يعكر على هذا المعنى الثابت، ومن ثم فلا مجال لتعدد التفسير. صحيح أن التخييل يثير ترابطات انفعالية تؤدى بالمتلقى إلى الإذعان لمحتواه، ولكن العلاقة

الدلالية بين التخييل والمعنى تظل علاقة وحيدة الجانب. إنها علاقة بين طرفين مستقلين، أولهما له وجود قبلي، وثانيهما تتابع يقودنا، مخاتلاً، إلى الطرف الأول، تماماً كما فهمت العلاقة بين اللفظ والمعنى في البلاغة القديمة، حيث تتشكل المعاني مجردة في الذهن أولاً، ثم تعقبها صياغات لاحقة تقودنا إليها. كذلك التخييل، يوثر فينا ليقودنا إلى معنى، هو المقصد الذى يأتي التخييل نفسه ليصبح وجهاً من أوجه الدلالة عليه.

قد تقوم هذه العلاقة الثنائية بين الطرفين على المجاورة، حيث يجاور التخييل معناه مجاورة المشبه مع المشبه به، أو مجاورة الفكرة المقررة وما يمثلها من الشخصيات أو الأحداث في الرواية والمسرحية، أومجاورة الوزن الكساء والمعنى الذى يناسبه في الشعر. وقد تقوم هذه العلاقة على الإبدال فتحذف الفكرة المجردة على نحو ما يحذف المُشَبَّه في الاستعارة ويبقى مثالها المحسوس الدال عليها الذى لا يفقد صلته أبداً بأصله المحذوف، بل ينطوى على قرائن تقودنا إليه. ولذلك يظل المثال المحسوس صورة خيالية، ننتقل منها إلى نظيرها الحقيقي الذى هو بمثابة المقصد منها، كأن «النفس تشعر حال تلقّيها للصورة الخيالية أن للمعنى الذى تحمله تلك الصورة صورة أخرى، هى الصورة البسيطة التى يعبر عنها بالقول الصريح»(١٤٢). ولقد ذهب جبر ضومط إلى أن الأدب يعرض

القِيَم عَرْضاً مؤثراً، ولكن القيم، بحكم طبيعتها، معان كلية مجردة، لا نتأثر بها، أو ننفعل إزاءها، إلا إذا صُورت فى محسوسات جزئية تقترن بأصولها المحسوسة، وتنفي عنها التجريد. دليل ذلك أننا لا ندرك صورة الكرم، مثلا، إذا نسبناه إلى أى إنسان إلا إذا تصورناه مقترنًا بجزئيات مادية لازمة. وبهذا وحده يمكن أن نتصور، من الجزئيات المادية، صورة الكرم وشدتها، فيحصل عندنا من المسرة والابتهاج ما يدفعنا إلى الالتزام بهذا الكرم والعمل به، فيما يقول جبر ضومط.(١٤٣) ولا يفترق هذا الذى يقوله، على المستوى المحدود للكناية، عن ما يقال عن المستوى الأشمل للمسرحية أو الرواية. إن هدف المسرحية والرواية تهذيب الأفكار والعواطف، وانتقال الأخلاق الفاسدة والعادات الباطلة، وذلك عن طريق تمثيل نواجه فى جانب منه شيئًا يحل محل شىء آخر، أى نواجه بدل الأفكار المجردة شخصيات روائية أو مسرحية، هى بدائل حية ملموسة، تقودنا إلى الفضائل أو الرذائل السابقة عليها. وهى بدائل مؤثرة تنطوى على تحسين المجرد المحذوف أو تقبيحه. ومن هنا، كان كتّاب الروايات:

«يمثلون ذلك فى أشخاص رواياتهم الفضائل والشرف والعفة، وما كان من تأثير ذلك فى الحياة الاجتماعية، بحيث تجد فى نفسك من الرغبة الشديدة ما يحملك لأن تتعشق تلك المناقب وتسعى لتلك المزايا

الكاملة. ولكنهم من جهة أخرى يُجسِّمُون لك الرذائل ويكشفون عما ينطوى تحتها من التهتك والموبقات وما تحويه من العار والشنار تجسيمًا صحيحًا قويًا، يحملك على الاشمئزاز والنفور منها، ويولد فيك الميل إلى تجنبها خشية أن تتورط في المفاسد وتتحدر فى هاوية المآثم»(١٤٤).

إن الرغبة الشديدة في الفضائل كالنفور الشديد من الرذائل قرينة التحسين أو التقبيح الذى تنطوى عليه فاعلية التخييل. ولكن تظل أشخاص الروايات المُخَيَّلة نفسها بمثابة عناصر استبدال تشير، من حيث هى دوال ملموسة، إلى مدلولات محذوفة أو غائبة. وهذا يحدث عندما تستبدل بالفضائل والرذائل شخصيات مخيلة، تقود إلى بديلها المحذوف الذى تُخَيِّله «رغم غيابه» إلى المتلقين. ولذلك يمكن القول إن المسرحيات «ظاهرها مجاز ومزاح وباطنها حقيقة وإصلاح»(١٤٥). والمجاز الظاهر قرين شخصيات وأحداث تشير إلى مقصد باطن، هو بمثابة الحقيقة التى توازى مجازها موازاة المبدل بالمبدل منه.

وسواء كنا على مستوى الإبدال أو المجاورة، فإننا نظل فى مواجهة طرفين مستقلين. أما أولهما فيظل له وجود قَبْلِيّ سابق لا يتغير، وأما ثانيهما فهو المجاور أو البديل الذى يضفى بعض

التأثير على الأول فيغرى بتقبله والإذعان له. وخير تشبيه للصلة بين هذين الطرفين، بداهة، تشبيه الثوب للجسم، والوعاء للمحتوى. إن الثوب يحتوى الجسم فيزيد من جماله أو قبحه. والوعاء يحتوى المادة فيغرى بالإقبال عليها أو النفور منها. وهكذا العلاقة بين التخييل والأفكار على مستوى التلقى والعلاقة بين الشكل والمضمون.

- ١١ -

وإذا أضفنا إلى هذا البعد من التخييل البعد الآخر الذى يقترن فيه التخييل بالكذب قلنا إن الغاية الأخلاقية من الأدب تتحقق بهذا التخييل. لكن التخييل، فى النهاية، رداء خادع، تكتسى به الحقائق، فتخفى مرارتها وجفافها على العامة الذين هم أشبه بالصغار الذين لم يشبوا عن الطوق فكرياً. ويقدر ما يؤكد هذا الفهم أن الأدب من إنتاج صفوة عاقلة، تكتب لعوام لا يتسمون بالتعقل، فإنه يعكس بعداً طَبَقِيًا ينظر فيه إلى حركة العوام بوصفها حركة موازية لحركة الجسد بغرائزه وانفعالاته، فتصبح حركة العامة قرينة الفوضى وتدمير النظام. ومقابلها حركة الصفوة العاقلة التى تقترن حركتها بعوالم العقل والحكمة، فتعرف الصفوة، لذلك، مغزى الاتساق البديع للكون وتُعَرِّف به، وتدرك كمال النظام فيما هو قائم وتساعده، فَتُعَلِّم العامة الحركة داخل السجن الذى يتحدث عنه الخالدى، كما تعلمهم حكمة أن يسقط الإنسان:

«جاثيًا بين يدى القوة الإلهية والقوة الطبيعية معترفًا بعجزه وقصوره وفراغ يده من كل حول وقوة، هاتفًا أن للكون إلهًا لا أستطيع محادثته، وللطبيعة سنّة لا أستطيع تبديلها»(١٤٦).

ويمكن القول- والأمر كذلك - إن الأديب يتوسط بمخيلته ما بين عالمين هما عالم الصفوة وعالم العوام، تمامًا كما تتوسط مخيلته بين طرفى النفس المتباعدين. أما الخيال الذى يعمل فى غيبة العقل فتتشابه حركته مع حركة العوام التى يحدث فيها «من تَعَدِّى الرعاع وتسلط السفلة ما تقشعر من سماعة الجلود»(١٤٧). وكما أن الأصل أن يعمل الخيال تحت رعاية العقل، كذلك العامة لابد أن تعمل تحت رعاية الصفوة. والأدباء هنا واسطة مهمة. إنهم أقرب إلى صفوة القادة والزعماء «فلا يجمل بهم أن ينقادوا وينزلوا على حكمهم فى جهالاتهم وفساد تصوراتهم»(١٤٨).

ولو حللنا هذا البعد الطبقى من زاوية نقدية وجدناه يعنى وضع الأدب نفسه فى درجة أدنى من سلم المعرفة. إن الحقائق الخالصة أسمى من الحقائق الموهمة. ولكن ما دمنا فى حاجة إلى كبح جماح القوى المدمرة للعامة، فلابد من الأدب الذى يتولى تنميق رسائل الصفوة العاقلة إليهم، وتقديمها إليهم فى أوعية الخيال وأثوابه البراقة، وذلك بما يجعل التخييل أشبه بالغلاف المُسَكَّر الذى

توضع فيه أدوية الأطفال، لتلهيهم الحلاوة الظاهرة عن مرارة الدواء الباطنة. أما الخاصة الأعلى من العقلاء فليسوا فى حاجة إلى هذا كله. إن هؤلاء يبدو لهم الأدب، خاصة القصصى، بمثابة حكايا وضعت «لكى تطالع فى أوقات الفراغ ترويحًا للنفس من مشاق الأعمال العقلية والجسدية، لا لزيادة إرهاقها بالتفكير والتأمل»[١٤٩]. وهل يحتاج صفوة العقلاء إلى الخيالى - فى سياق هذا الفهم - إلا على سبيل إجمام النفس ببعض الباطل حتى تقوى على الحق؟!.

الهوامش:

(١) راجع: محمد دياب، **تاريخ آداب اللغة العربية**، مطبعة الترقى، القاهرة ١٩٠٠، ١/٧٢- محمد روحى الخالدى (المقدسى)، **تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب**، مطبعة الهلال، القاهرة ١٩٠٤، ص٥٦.

(٢) محمود سامى البارودى، **ديوان البارودى** (تحقيق على الجارم، محمد شفيق معروف) القاهرة ١٩٧١، ١/٥٥.

(٣) **ديوان أحمد محرم**، مطبعة الجريدة، القاهرة ١٩٠٨، ١/٣.

(٤) أحمد شوقى، **الشوقيات**، مطبعة الآداب والمؤيد، مصر ١٨٩٨ (المقدمة)، ص٦.

(٥) رفائيل بطى، **سحر الشعر**، القاهرة ١٩٢٢، ص١٩٦.

(٦) حافظ إبراهيم، **ليالى سطيح** (تحقيق عبدالرحمن صدقى) القاهرة ١٩٦٤، ص٢٥.

(٧) مصطفى صادق الرافعى، **وحْى القلم**، المكتبة التجارية، القاهرة (الطبعة السادسة) ٣/٣٢٥.

(٨)خليل مطران، **ديوان الخليل**، مطبعة الهلال، القاهرة ١٩٤٨، ١/١٠٠٩.

(٩) **وحى القلم**، ٣/٧٣٦.

(١٠) **ديوان الرافعى**، مطبعة الجامعة، الإسكندرية ١٣٢٢، ٢/٣.

(١١) مصطفى لطفى المنفلوطى، **مختارات المنفلوطى**، المكتبة التجارية، القاهرة، ص١١٨.

(١٢) جميل صدقى الزهاوى، **ديوان الزهاوى**، بيروت ١٩٧٢، ص٢.

(١٣) **سحر الشعر**، ص١٩٧.

(١٤) محمد حافظ إبراهيم، **ديوان حافظ**، مطبعة التمدن، القاهرة، ١٩٠١، ص٢.

(١٥) على الجارم، **ديوان الجارم**، مطبعة فتح الله نورى، القاهرة ١٩٣٦- ١٩٤٤، ١/ وقارن **بتاريخ علم الأدب**، ص٤١، ٤٢.

(١٦) **جمال الدين الأفغانى**، الأعمال الكاملة (تحقيق محمد عمارة)، دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٦٨، ص٥٢٤.

(١٧) قسطاكى الحمصى، **منهل الوراد فى علم الانتقاد**، مطبعة الفجالة، القاهرة ١٩٠٧، العصر الجديد، حلب١٩٣٥، ٣/١٢٧.

(١٨) جبر ضومط، **فلسفة البلاغة**، المطبعة العثمانية، بعبدا ١٨٩٨، ص١٢٧.

(١٩) مختارات المنفلوطى، ص٤٩.

(٢٠) المنفلوطى، **النظرات**، مطبعة المعارف، القاهرة ١٩١٠، ص١٨٨.

(٢١) حسين المرصفى، **الوسيلة الأدبية**، مطبعة المدارس الملكية، القاهرة ١٢٩٢هـ، ٢/٥٦. ويتكرر هذا التعريف فى كثير من الكتابات الإحيائية اللاحقة، راجع- مثلا- محمد دياب، **تاريخ آداب اللغة العربية**، ١/٧٥.

(٢٢) **الضياء** (مجلة) ١٥ أكتوبر ١٨٩٩، ص٦٥.

(٢٣) محمد الخضر حسين، **الخيال فى الشعر العربى**، مطبعة الرحمانية، القاهرة١٩٢٢، ص٤.

(٢٤) قسطاكى الحمصى، **الموشح**، الضياء (مجلة)، ١٥سبتمبر ١٩٠٠، ص ص ٢٦٨-٢٧٠.

(٢٥) **سحر الشعر**، ص١٩٠.

(٢٦) **الخيال فى الشعر العربى**، ص١٢.

(٢٧) أحمد فارس الشدياق، **كنز الرغائب من منتخبات الجوائب**، مطبعة الجوائب، الأستانة، ١/ ١٠.

(٢٨) **الخيال فى الشعر العربى**، ص١٢.

(٢٩) محمد الخضر حسين، **رسائل الإصلاح**، مطبعة حليم، القاهرة ١١٩/٢، وقارن **بالأعمال الكاملة للأفغانى**، ص ١٧٣-١٧٤، ٣٦٥.

(٣٠) **رسائل الإصلاح**، ٢/ ٣٣.

(٣١) نقلا عن أحمد مطلوب، **الرصافى: آراؤه اللغوية والنقدية**، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة ١٩٧٠.

(٣٢) رفاعة الطهطاوى، **الأعمال الكاملة**، تحقيق محمد عمارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٧، ٢/ ٢٩٩- ٣٠٠.

(٣٣) جمال الدين الأفغانى، **الأعمال الكاملة**، ص٢٨٤.

(٣٤) لويس شيخو، **علم الأدب**، مطبعة اليسوعيين، بيروت ١٨٨٧، (ملحق) ١/ ١٥. وقارن باستخدام محمد الخضر حسين المصطلح، **الخيال فى الشعر العربى**، ص١٢-١٤.

(٣٥) ابن سينا، **المجموع أو الحكمة العروضية فى معانى كتاب الشعر** (تحقيق محمد سليم سالم)، مركز تحقيق التراث، القاهرة ١٩٦٩، ص١٥.

(٣٦) ابن سينا، **فن الشعر** (تحقيق عبدالرحمن بدوى) النهضة العربية، القاهرة ١٩٥٤، ص١٦١.

(٣٧) ابن سينا، **النجاة**، مطبعة الحلبى، القاهرة ١٩٣٨، ص٦٤، ولمزيد من التفاصيل راجع: جابر عصفور، **مفهوم الشعر**، دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٨، ص٢٤٦.

(٣٨) **الوسيلة الأدبية** ١/١٩.

(٣٩) **تاريخ آداب اللغة العربية** ١/٧٢.

(٤٠) **ديوان حافظ**، ص٧.

(٤١) **تاريخ آداب اللغة العربية** ١/٧٥.

(٤٢) عبدالقاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة** (تحقيق: ريتر) مطبعة وزارة المعارف، إستانبول ١٩٥٤، ص ٢٤٥-٢٥٣.

(٤٣) **الخيال في الشعر العربي**، ص ٧-٩.

(٤٤) يقول جبر ضومط- في كتابه الصادر ١٨٩٨م:

«وأول من كتب في فلسفة الشعر من القدماء أرسطو طاليس فجاءت كتاباته فيها، كما جاءت في غيرها، آية في بابها، فإنها ما زالت منذ عهده إلى اليوم مرجعًا يرجع إليه ومستنداً يعول عليه. ومن أراد الوقوف عي معظم فلسفته فعليه بترجمة ابن رشد في مقالات على علم الأدب، طبع بيروت للعلامة الأب شيخو اليسوعي، فإنه يراها هناك ملحقة بفصول ضافية في صناعة الشعر لكتّاب متعددين، لم نر بين أيدينا مثلها في كتاب واحد». راجع **فلسفة البلاغة**، ص١١٣.

(٤٥) ولايفترق رفاعة- في هذا الإطار- عن معاصره (وتلميذه إن شئنا الدقة) محمد عثمان جلال (١٨٢٨- ١٨٩٨) الذي مضى خطوات أبعد، فنشر في مجلة **«روضة المدارس»** (العدد السابع من السنة السادسة، الصادر في ١٥ ربيع الآخر سنة ١٢٩٢هـ) القسم الأول من أرجوزته «قواعد في فن الشعر». ولم يكملها- فيما أعلم. وهي تعريب لما نظمه بوالو في «فن الشعر». ويؤكد محمد عثمان جلال، في أرجوزته، ضرورة الالتزام بالحقيقة، في أبيات من قبيل:

ولا يغرنك الذيـن مالـوا	تصوروا الباطل حين قالـوا
فإنهم لجهلهـم تكـبروا	واستهزأوا بالحق إذ تصوروا
فجاء شعرهم بغير بهجـة	أخلبـه شقشقـة ولهجـة

(٤٦) راجع نموذجاً للموقف الإحيائى من ألف ليلة فى: **منهل الوارد فى علم الانتقاد**، ٣٣/٢.

(٤٧) W.K. Wimsatt & Cleanth Brookes, **Literary Criticism, A short History,** Oxford & IBH Publishing Co, Calcutta 1967. pp. 252-260.

(٤٨) **كنز الرغائب** ١١/١.

(٤٩) **رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء**، دار صادر، بيروت ١٩٥٧، ٤١٨/٣.

(٥٠) **كنز الرغائب**، ١٣/١.

(٥١) **تاريخ علم الأدب**، ص ١٥.

(٥٢) **أسرار البلاغة**، ص٦٢.

(٥٣) محمد المويلحي، **حديث عيسى بن هشام**، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٤، ص٦٢.

(٥٤) **تاريخ علم الأدب**، ص١١.

(٥٥) **حديث عيسى بن هشام**، ص٢٧٣.

(٥٦) عبدالحميد يونس، **خيال الظل**، المكتبة الثقافية، ص١١-١٢.

(٥٧) إبراهيم حمادة، **خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال**، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٣، ص١٤٩.

(٥٨) **المصدر السابق**، ص١١٠.

(٥٩) عبدالقادر الجنباز الحلبى، عرف الند فى شرح سقط الزند، بهامش شرح التنوير على سقط الزند، مطبعة المعارف العلمية، القاهرة ١٩٢٤، ١/٩.

(٦٠) المصدر السابق، ١/١٣.

(٦١) رفاعة الطهطاوى، تخليص الإبريز فى تلخيص باريز (تحقيق مهدى علام، أحمد بدوى، أنور لوقا) الحلبى، القاهرة، ص١٦٧.

(٦٢) عبدالله النديم، الأستاذ (مجلة) ع٢٤، أبريل ١٨٩٣، ص٨٠٦.

(٦٣) منهل الوراد فى علم الانتقاد، ٢/٣٤.

(٦٤) نيل رواية «سر ولا سر»، مسامرات الشعب (ع٣٥)، ص١٣٩.

(٦٥) نقولا الحداد، حواء الجديدة، مطبعة الأخبار، القاهرة ١٩٠٦، ص٣.

(٦٦) أحمد حافظ عوض، الانتقام (رواية معربة) مسامرات الشعب (ع٢٠)، ص٥.

(٦٧) نقلا عن أحمد الهوارى، مصادر نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٩، ٢/٨٤.

(٦٨) اليازجى، الشعر، الضياء (مجلة)، سبتمبر ١٨٩٩.

(٦٩) الخيال فى الشعر العربى، ص٨٩.

(٧٠) حديث عيسى بن هشام، ص٩.

(٧١) منهل الوراد فى علم الانتقاد، ٢/١١٥.

(٧٢) الخيال فى الشعر العربى، ص٥.

(٧٣) فلسفة البلاغة، ص٦٥.

(٧٤) نقلا عن أحمد مطلوب، الرصافى، ص٢١٣.

(٧٥) الضياء، سبتمبر ١٨٩٩، ص٥.

(٧٦) المصدر السابق.

(٧٧) **الشوقيات** (طبعة ١٨٩٨)، ص٦.

(٧٨) **ديوان الرافعي**، ٢/٣.

(٧٩) M. Bowra, **The Romantic Imagination,** Oxford Univ. Press, London 1961, p.5.

(٨٠) **الشوقيات** (طبعة ١٨٩٨)، ص١٢.

(٨١) **تاريخ علم الأدب**، ص١١٨.

(٨٢) **ديوان البارودي** ١/١٣٣.

(٨٣) **تاريخ علم الأدب**، ص١١٩.

(٨٤) **الوسيلة الأدبية**، ١/١٢.

(٨٥) المصدر السابق، ١/٤.

(٨٦) **سحر الشعر**، ص٦٦.

(٨٧) المصدر السابق، ص٧٠ -٧١.

(٨٨) **تاريخ علم الأدب**، ص٢٩.

(٨٩) **ديوان البارودي**، ٢/١١٨.

(٩٠) **ديوان حافظ إبراهيم**، طبعة دار الكتب، القاهرة ١٩٣٩، ١/٨.

(٩١) **فلسفة البلاغة**، ص١٢١.

(٩٢) **ديوان إسماعيل صبري**، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٣٨، ص٢٤٣.

(٩٣) **الشوقيات**، المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٦٤، ١/٦٨.

(٩٤) **الشوقيات**، (طبعة ١٨٩٨)، ص١١.

(٩٥) المنفلوطي، **النظرات**، مكتبة الهلال، القاهرة ١٩٣٦، ١/٨.

(٩٦) **الشوقيات**، (طبعة ١٨٩٨)، ص ٤-٥.

(٩٧) **النظرات**، ١/٤٣-٤٤.

(٩٨) **ديوان حافظ إبراهيم** (طبعة دار الكتب) ١/٩٣.

(٩٩) **منهل الوراد في علم الانتقاد** ١/٢٢٦-٢٢٧.

(١٠٠) المصدر السابق، ١/٢٣٠.

(١٠١) المصدر السابق، ١/٢٢٨.

(١٠٢) محمد عثمان جلال، **العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ** (تحقيق عامر محمد بحيري) *الهيئة العامة للكتاب*، القاهرة ١٩٧٨، ص١٥٨-٢٥٩ وقارن بالشوقيات، ٤/١٢٥.

(١٠٣) سليمان البستاني، **إلياذة هوميروس** (المقدمة) مكتبة المعارف، القاهرة ١٩٠٤، ص٦١.

(١٠٤) راجع **تاريخ علم الأدب**، ص٦١، ٦٢ خصوصاً ص١٤١ حيث تقرأ:

«وكان الباحثون في أدب العرب لايجدون فيه مثالا «للدرام» الآتي تعريفه، فجاء عبدالرحيم أفندي أحمد، وعرض على المستشرقين في المؤتمر الحادي عشر المنعقد سنة١٨٩٧م في باريس رسالة الغفران للمعري، وبيّن مشابهتها بالكوميديا الإلهية، ووعد بنشرها».

(١٠٥) **منهل الوراد في علم الانتقاد**، ٢/١٨١.

(١٠٦) المصدر السابق، ٢/٢٢٨.

(١٠٧) نفسه، ٢/٢٠٤.

(١٠٨) نفسه، ٢/٢١٤.

(١٠٩) نفسه، ٢/٢١٩.

(١١٠) نفسه، ٢/٢٢٤.

(١١١) نفسه، ٣/٢٢٦.

(١١٢) نفسه، ٣/٢٢٧.

(١١٣) نفسه، ٣/٢٣٣.

(١١٤) نفسه، ٣/٢٤٤.

(١١٥) «إن أعذب التخيل ما اجتمع فيه الحسن بأنواعه مما تتعشقه النواظر والمسامع، إذ كان بذلك سرور النفس وملاذها أو تسليها وعزاؤها، فأي سرور لها فى ذكر الوحوش والأحناش، ووصف أشكالها القبيحة وشراسة افتراسها ونهشها الأجساد البشرية على ضروب لم تمر فى خاطر عاقل؟»، المصدر السابق، ٣/٢١٧.

(١١٦) نفسه، ٣/٢٤٦.

(١١٧) انتقاد كتاب تاريخ التمدن الإسلامى، مجلة **المنار**، ١٣٣٠هـ، ص١٤٩. وقارن بموقف سليمان البستانى من تصوير هوميروس لترس أخيل، **الإلياذة**، ص٩٢٦.

(١١٨) **رسائل الإصلاح**، ٢/٢٢٠.

(١١٩) المصدر السابق، ٢/٢٢١.

(١٢٠) **المؤيد**، ١٨٩٩، نقلا عن أحمد الهوارى، سبق ذكره.

(١٢١) **مختارات المنفلوطى**، ص٤٧.

(١٢٢) نقلاً عن جميل صليبا، **اتجاهات النقد فى سوريا**، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة ١٩٦٩، ص٢١٣.

(١٢٣) **ديوان البارودى**، ٣/٢١٤.

(١٢٤) **رسائل الإصلاح**، ٢/١٣٢.

(١٢٥) **المقتطف**، ١٦/١٨٩.

(١٢٦) من تذييل رواية «سر ولا سر» (مسامرات الشعب، ع٣٩)، ص١٣٩.

(١٢٧) المصدر السابق، ص١٤٠.

(١٢٨) **الخيال فى الشعر العربى**، ص ص ١٥-١٧.

(١٢٩) المصدر السابق، ص٧٣.

(١٣٠) نفسه، ص٦٩.

(١٣١) **مختارات المنفلوطى**، ص١١٧.

(١٣٢) المصدر السابق، ص١٩٨.

(١٣٣) نفسه، ص١٢٠.

(١٣٤) **الخيال فى الشعر**، ص ص٦٩-٧٠.

(١٣٥) المصدر السابق، ص٧٢.

(١٣٦) **الشعر، الضياء** (مجلة) ١٨٨٩، ٦٥-٦٦.

(١٣٧) **النظرات**، ١/٤.

(١٣٨) نقلاً عن أحمد مطلوب، **الرصافى**، ص٢٢٨.

(١٣٩) قارن **بمصادر نقد الرواية**، ص ص٤٢-٤٨، ٥٨-٥٩.

(١٤٠) نقولا الحداد، **حواء الجديدة**، ص ص٥-٧.

(١٤١) نفسه، ص٣٩.

(١٤٢) نفسه، ص١٨٨.

(١٤٣) نفسه، ص١٩٧.

(١٤٤) نفسه، ص٧١.

(١٤٥) **فلسفة البلاغة**، ص ص٩٩-١٠١.

(١٤٦) عبدالغنى شوقى، **الفضيلة**، ع٧٥، ١٩٦٧.

(١٤٧) نقلاً عن محمد يوسف نجم، **المسرحية فى الأدب العربى الحديث**، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٧، ص٣٣. وقارن بما يقوله الرافعى: «ثياب المسرح دائمًا ثياب استعارة ما دام لابسها فى دوره من القصة»، **وحى القلم** ١٥٤/٣.

(١٤٨) **النظرات**، ٩٧/١، ومن اللافت أن المنفلوطى يتحدث إلى «شباب الأمة».

(١٤٩) **تاريخ علم الأدب**، ص٢٢.

الخيال المُحَلِّق:
قراءة فى كتابات الشابى

يمكن النظر إلى الخيال بوصفه مفهوماً أساسياً فى شبكة المفاهيم التى تتكون منها أية نظرية أدبية، كما يمكن النظر إليه بوصفه فاعلية أساسية فى أية ممارسة إبداعية للأدب. ولكن الخيال - المفهوم يتجلى فى كل نظرية على نحو مغاير، ويتحدد على أساس العلاقات الوظيفية التى يؤديها داخل النظرية، كما أن الخيال - الفاعلية يتجلى تجليات متباينة، لا يمكن فصلها عن العلاقات الوظيفية التى تنطوى عليها كل ممارسة إبداعية، ويبدو الأمر - من هذا المنظور - وكأن النظر إلى الخيال لابد أن ينطوى على قدر من الازدواج على نحو يصبح معه الخيال - فى مستوى للنظر - أقرب إلى أن يكون قاسماً مشتركاً عاماً، لا تخلو نظرية أدبية من تقدير أهميته، أو تخلو ممارسة إبداعية من إظهار فاعليته، ويصبح الخيال - فى مستوى آخر - أقرب إلى أن يكون خصوصية مفهومية ترتبط بالنظرية التى نتحدث عنها أو ننتمى إليها، أو ترتبط بالممارسة الإبداعية التى نتأملها أو نعانيها. وإذا كان الخيال - فى المستوى الأول - يأخذ صفة الخاصية النوعية العامة التى تميز الأدب فى مجمله - أو فى نوع من أنواعه - عن غيره، فإن الخيال - فى

المستوى الثانى - يأخذ صفة الخاصية النوعية الخاصة التى تميز نظرية عن نظرية أو ممارسة عن ممارسة.

فى المستوى الأول، لا يمايز مفهوم الخيال بين ممارسة إبداعية للشعر وممارسة إبداعية مغايرة، بل يصل المفهوم بين أنواع الممارسة المختلفة، مُجَرِّداً منها قاسمها المشترك الذى يجعل الشعر فاعلية تخيلية، أو يجعل الخيال خاصية نوعية ترتد إليها قيمة الشعر فى جانب أو أكثر من جوانبه. ولن يختلف - فى هذا المستوى - شاعر إحيائى مثل حافظ إبراهيم (١٨٧١-١٩٣٢) عن شاعر وجدانى مثل أبى القاسم الشابى (١٩٠٩-١٩٣٤) رغم أن كليهما أبعد ما يكون عن الآخر نظراً وممارسة. وإذا كان حافظ يصف شعر صاحبه شوقى (١٨٦٨-١٩٣٢) بقوله:[١]

تَخِذَ الخيالَ لهُ بَراقاً فاعْتَلى فَوْقَ السُّها يستنُّ فى طيرانه
ما كان يأمنُ عثرةً لو لم يكنْ روحُ الحقيقةِ مُمْسِكاً بعنانه
هل للخيالِ وللحقيقةِ منهلٌ لم يَبْغِه الوُرّاد فى ديوانه

فإن الشابى يصف شعره بقوله[٢]:

ما الشعرُ إلا فضاء يَرِفُّ فيه مقالى
فيما يَسرُّ بلادى ما يسرُّ المعالى
وما يثير شعورى من خافقات خيالى

وليس بين القولين فارق فى تأكيد أهمية الخيال، فى شعر شوقى أو شعر الشابى، من حيث هو خاصية نوعية لا يقوم الشعر دونها.

ولن يختلف كل من حافظ والشابى - فى هذا المستوى - مع ما أكده محمد الخضر حسين (١٨٧٥-١٩٥٨) الذى ذهب إلى أن جمال التخييل أعظم أركان الشعر، وأن «الخيال» هو المبدأ الأساسى الذى يجب أن ينطلق منه تعريف الشعر، ولذلك ألّف أول كتاب نعرفه في نقدنا العربى الحديث ، كما سبق أن ذكرت فى البحث السابق، عن «الخيال فى الشعر العربى» (١٩٢٢) وافتتحه بقوله[٣]:

«ذهب بعضهم فى حد الشعر إلى أنه كلام موزون مقفى، وهذا مثل من يشرح لك الإنسان بأنه حيوان بادى البشرة منتصب القامة، فكل منهما قد قصر تعريفه على ما يدرك بالحاسة الظاهرة، ولم يتجاوزه إلى المعنى الذى تتقوم به الحقيقة ويكون مبدأ لكمالها، وهو التخيل فى الشعر والمنطق فى الإنسان، فالروح التي يعد بها الكلام المنظوم من قبيل الشعر إنما هى التشابيه والاستعارات وغيرها من التصرفات التى يدخل لها الشاعر من باب التخييل».

إن الخيال خاصية نوعية لا غنى عنها عند هؤلاء الثلاثة، ولا سبيل إلى تجاهلها فى إبداع الشعر أو تنظيره. ولكن ما إن نبدأ فى تأمل طبيعة هذه الخاصية عند كل واحد من هؤلاء، أو الفاعلية التى تنطوى عليها فى سياق محدد من الممارسة والتصور، حتى ننتقل من المستوى الأول لفهم الخيال إلى المستوى الثانى. وعندئذ، تتجلى الخاصية النوعية العامة عن مغايرة حادة، تصل بين ما يريده حافظ من «الخيال» وما يقصد إليه محمد الخضر حسين من «التخييل»، وتفصل بين ما ينطوى عليه الخيال من معنى وقيمة عندهما وما ينطوى عليه من معنى وقيمة عند الشابى.

وتتجلى هذه المغايرة فيما تظهره الممارسة الإبداعية لحافظ إبراهيم والشابى - أولا - من الكيفية التى يعمل بها خيال كلا الشاعرين، وفيما ينطوى عليه تنظير الشابى ومحمد الخضر حسين - ثانيا - من مدى ما يصل إليه الخيال الشعرى نفسه بين طرفى ثنائيات متعددة، يتعارض فيها القلب مع العقل، والروح مع الجسد، والمثال مع الواقع، والشاعر مع التراث. ولذلك تؤكد أبيات حافظ التوازن بين طرفى ثنائية الخيال والحقيقة، وما يتجاوب معها من ثنائيات أخرى فى شعر شوقى الذى:

يُمْلِى عليه عَقْلَهُ وجَنَانُه   ما ليس يُنْكِرُه هوى وجْدَانِه

ويتخذ هذا التوازن معناه المحدد فى علاقات تصورية لسياق أوسع، يتحول فيه «الخيالى» إلى مجرد كساء براق يعرض «الحقيقى» عرضا مؤثرًا فحسب، وعلى نحو لا يكشف فيه الخيالى عن حقيقة خاصة به، بل يغدو صفة من صفات تحليق لا يتباعد عن «روح الحقيقة» الخارجية التى تعقل كل حركة من حركات الخيال، فتشد تحليقه إلى أمراس العقل والصنعة والتقاليد.

وإذا مضينا فى تأمل أبيات حافظ، داخل سياق هذا المستوى من النظر، لاحظنا – كما سبق أن انتهينا فى البحث السابق – أن الخيال «براق» يعتليه من يستخدمه ليطير محلقًا «فوق السها». ولكن البراق مجرد أداة لا تقود من يستخدمها فى التحليق أو تهديه بذاتها، فلابد من قوة أخرى خارجية، تتولى الهداية والتوجيه. ولا نجاة فى التحليق إلا بالتمسك بعنان العقل الذى يوازن بين «الخيال» و«الحقيقة» كى لا يطغى أحدهما على الآخر، فيصل الشاعر إلى هلوسة المجنون مع غلو الخيال، أو جفاف الفكر مع طغيان العقل[٤]. وخير الشعر – من هذا المنظور– ما توازن فيه النقيضان، فيملى العقل ما يؤديه الوجدان، ويحلق الوجدان بما لا ينكره العقل، لتظل الحقيقة المعقولة مشوبة بالخيال، ويظل الخيال مرتكزًا إلى الحقيقة المعقولة.

قد يتشابه السطح الظاهرى بين دلالة «التحليق» فى أبيات حافظ والشابى خصوصا حين يتحول الشعر – فى أبيات الشابى، إلى «فضاء يرف فيه مقالى». ولكن هذا التشابه قرين المستوى الأول من فهم الخيال، فإذا قرنّاه بالمستوى الثانى انداح هذا السطح الظاهر فى سياق محدد، يؤكد حركة المحلق فى هذا الفضاء الشعرى بل حريته التى يؤكدها الشابى بقوله(٥):

«إن روح الشاعر حرة لا تطمئن إلى القيد ولا تسكن إليه، حرة كالطائر فى السماء، والموجة فى البحر، والنشيد الهائم فى آفاق الفضاء حرة فسيحة لا نهائية».

وتتأكد الصلة بين «الشعور» و«خافقات الخيال» فى أبيات الشابى. ويبرز القلب فى الصيغة الاستعارية «خافقات الخيال» بعلاقتها المضمنة التى تجعل حركة الخيال «خفقًا» للقلب، وعلاقتها الظاهرة التى تجعل «خافقات الخيال» ثورة من ثورات «الشعور». وكما يغدو الخيال قرين الشعور، فى هذا السياق، يتجاوب «الخيالى» مع «الروحى» تجاوب القرين مع القرين، ويتنافر الخيالى – فى الوقت نفسه – مع «العقلى» و«المادى» تنافر النقيض مع النقيض، فيغدو الخيال – فى آخر المطاف – قرين نوع متميز من المعرفة يسمو على المعرفة العقلية والحسية.

وكما تتقارب أفكار حافظ إبراهيم ومحمد الخضر حسين، فيما ينطوى عليه «جمال التخييل» من قيمة، يتقارب كلاهما فى النظر إلى الخصوصية الأدائية لعملية «التخييل الشعرى» نفسها، وذلك على أساس من علاقات تصورية لسياق أوسع، يصل بينهما كل الوصل ويباعد بينهما وبين الشابى كل البعد. ولا يتباعد – فى هذا السياق – ما أفاده محمد الخضر حسين من عبد القاهر الجرجاني وابن سينا فى تحديده المعنى الذى تتقوم به حقيقة الشعر عن ما أفاده حافظ إبراهيم من «جماعة المنطق» فى تحديد الشعر، خلال تقديمه ديوانه الأول (١٩٠١). ولا يتباعد – فى هذا السياق أيضا – ما قصد إليه حافظ إبراهيم عندما وصف شوقى بأنه «واسع الخيال» والرافعي بأنه «راقى الخيال»[٦] عن ما يقصد إليه محمد الخضر حسين بعبارات من مثل: «هذا خيال واسع» و«هذا تخيل بديع»، ذلك لأن كلا الاثنين يقصد إلى أن للشاعر «قدرة على سبك المعانى وصوغها فى شكل بديع»[٧].

وما يرمى إليه محمد الخضر حسين بسبك المعانى أو «صوغها فى شكل بديع» هو الوصل بين التخييل وكيفية «الإبانة» عن المعنى فى بلاغة عبد القاهر وشرّاحه. وإذا كانت «الإبانة » – أو «البيان» – قرينة التعبير عن المعنى الواحد بطرائق متعددة من حيث وضوح الدلالة عليه، تشبيهًا واستعارة وكناية، فالتخييل – عند

محمد الخضر حسين – عملية نفسية تحدث أثرها باللغة في إطار «البيان» لكنها تجاوز التوضيح إلى التزيين وتصل بين التأثير والإقناع، وتتفاضل وسائلها على أساس من درجة الإيهام في مخايلة القارئ من ناحية، وعلى أساس من براعة الصنعة التى يصوغ بها الشاعر إدراكه النادر للمشابهة البديعة من ناحية ثانية.

والمسافة قريبة كل القرب بين براعة الصنعة فى التخييل – عند محمد الخضر حسين – وبراعة السبك التى يغدو بها التخييل نفسه كساء خارجيا للمعنى، أو صورة لغوية مستقلة عن مادتها ولاحقة عليها. والمسافة قريبة – بالمثل – بين أثر هذه البراعة وما يؤديه القياس المنطقى الخادع، إذ يقصد بكليهما «اختلاب العقول ومخادعة النفوس». ويصل بين براعة الصنعة وأثرها قاعدة نفسية مؤداها «أن من عادة النفس الارتياح للأمر تشاهده فى زىّ غير الذى تعهده به»، والتخييل يأتى النفس عن هذا الطريق «فيعرض عليها المعانى فى لباس جديد ويجليها فى مظهر غير مألوف»(٨).

والعلاقة وثيقة – من هذا المنظور – بين مصطلحات أساسية تتكرر فى كتاب محمد الخضر حسين عن «الخيال فى الشعر العربى». وأول هذه المصطلحات يقترن بالنشاط الإبداعى الذى يقوم به الشاعر، وهو عملية «التخيل» التى تصل بين المدركات والصور التى تحتويها الذاكرة، ليصوغ الشاعر منها وبها الشكل البديع

للمعنى. وثانى هذه المصطلحات يقترن بالأثر الذى يحدثه الشعر فى القارئ، وهو عملية «التخييل» التى يؤثر بها «سبك» الشعر على انفعالات القارئ، فيوجّه استجاباته إزاء موضوعه. ونقطة الوصل بين «التخيل» و«التخييل» وأصل نشاطهما عند الشاعر والقارئ هى «المخيلة»، وتلك هى «القوة النفسية» أو «الملكة» التى تمكّن الشاعر من استعادة صور الذاكرة فيتسم عملها بصفة «الاستحضار» أو تمكّنه من التركيب الجديد للصور فيتسم عملها بصفة «الابتكار». وإذا كان الشاعر يعتمد على هذه القوة فى عمله فإنه يعتمد عليها فى إثارة القارئ، ذلك لأنه يتوجه إلى مخيلة القارئ، فيثيرها على نحو يؤدى بهذا القارئ إلى انفعال يفضى به إلى استجابة ونزوع إلى فعل مقصود من قبل. ويصل بين هذه المصطلحات كلها - على أى حال - مصطلح «الخيال» الذى يستخدمه محمد الخضر حسين على سبيل التوسع، لينقله عن أصله القديم المحدد عند الفلاسفة - من أمثال ابن سينا - ويجعل منه - تمشيا مع العصر - مصطلحا عاما يشمل كل جوانب النشاط النوعى للشعر، من منظورى التخيل والتخييل، أو الإبداع والتلقى - لو شئنا مصطلحا أقرب إلى عصرنا.

ولكن الخيال - هذا المصطلح العصرى العام - يظل مفهوما متميزاً فى كتاب محمد الخضر حسين، منطويا على خصوصية

محددة فى سياق أدبى وفكرى محدد. أعنى سياقًا يصل بين شعر محمد الخضر حسين نفسه وشعر البارودى والرصافى اللذين يستشهد بنماذج لهما وله فى كتابه، وأعنى سياقًا يصل بين مفهوم «الخيال» – فى الكتاب – ومفهومه الذى يبدأ من النماذج الفكرية والأدبية فى عصر الإحياء لينتهى عند أصولها الأولى فى التراث. ولذلك ينطوى المفهوم – عند محمد الخضر حسين – على أساس بلاغى يصله بعبد القاهر صلته بصناعة «البيان»، بكل ما تنطوى عليه هذه الصناعة من ثنائية يتدابر فيها «السبك» أو الشكل البديع «مع المعانى» أو «الأفكار» التى يمكن أن تقوم مستقلة بذاتها. وينطوى المفهوم – ثانيًا – على أساس منطقى، يصل بين الخيال وثنائية «التخييل / التصديق» التى تحدد أنواع القياس فى المنطق، ليصبح «التخييل» من الكلام – أو القياس – هو «الذى يرده العقل، ويقضى بعدم انطباقه على الواقع، إما على البديهة.. أو بعد نظر»[٩]. كما يقول محمد الخضر حسين، أو عبدالقاهر، أو ابن سينا، بلا فارق يذكر. وينطوى المفهوم – ثالثا – على أساس نفسى يفضى – بدوره – إلى نظرية فى المعرفة والأخلاق، ذلك لأن التخيل كالتخييل كلاهما فاعلية خاصة بهذه «القوة المتخيلة»، وهى قوة تتوسط حائرة – فى تراثنا الفلسفى (العقلانى) – بين الحس والعقل: يغويها الأول (الحس) ليدنو بها من الغريزة فيصبح تخييلها

إثمًا أخلاقيًا أو معرفة زائفة أو هلوسة تعويضية، ويكبح جماحها الثانى (العقل) فترتدع به أو تهتدى بنوره، ليصبح تخييلها متعقلا يزخرف الحقائق الثابتة التى يعرفها خاصة العقلاء بالاستدلال، ويحسّن الأخلاق التى يقرها الحكماء بالبرهان.

والأسس السابقة، تحديدا، هى ثلاثة من أهم الأسس «الإحيائية» التى سبق أن أوضحتها تفصيلا فى الفصل السابق. وهى أسس تصل بين «الإحياء» والحركة «الكلاسية» بوجه عام. ولذلك كانت هذه الأسس وما يقترن بها من مبادئ مشابهة هدفاً لهجوم الحركة «الرومانسية» فى الغرب الأوربى والجماعات العربية التى رفعت شعار الوجدان، بكل أجنحتها التى ضمت جماعة «الديوان» و«المهجر» و«أبولو» التى انتمى إليها أبو القاسم الشابى. ولذلك لن يرى الشابى - فى الخيال - تابعا يزخرف الحقائق التى يتوصل إليها العقل بحسن «السبك» أو براعة «الشكل» بل يرى فيه نشاطًا لأسمى ملكات النفس، وهى «الشعور» أو «القلب». ولن يرى الخيال - ثانيا - بوصفه غاويًا ينجذب إلى الإثم كما تنجذب الفراشات إلى النار لتحترق بها، بل يراه طائرًا سماويًا يحلق صوب الحقيقة المطلقة للنور الإلهى، كما لو كان يعود إلى أصله الذى تولد منه. ولن ينطوى الشابى - ثالثا - على هذا التوجس الإحيائى التراثى من الجوانب الداخلية للإنسان ليكبحها بعنان

العقل الذى يوجه حركة الخيال بل تتحول هذه الجوانب الداخلية لتصبح أساس تميز «الفرد الفذ» الذى نادت به الرومانسية العربية لترد إلى تميزه الداخلى نبع الشعر والوحى والإلهام، وتصل بين هذا النبع وانطلاق الخيال.

وإذا كان «الخيال» الذى يتحدث عنه محمد الخضر حسين قرين «المخيلة» التى قد ينتهى جموحها - فى التراث الفلسفى الذى يعتمد عليه - إلى الجنون والهلوسة، فإن «الخيال» الذى يتحدث عنه الشابى قرين الطاقة الخلاقة التى تحدث عنها الشعراء الرومانسيون، والتى رأوا فيها السبيل الوحيد إلى اكتشاف الحقائق الروحية للإنسان والحقيقة المطلقة للعالم. ولذلك يتباعد «خيال» الشابى كل البعد عن السياق الذى يدور فيه «خيال» محمد الخضر حسين وحافظ إبراهيم وأقرانهما، ليقترن «خيال» الأول بصفة «الشعرى» وتقترن الصفة نفسها بسياق آخر، هو نقيض للسياق الإحيائى ونفىٌ له على السواء.

- ٢ -

وتتكشف العلاقة بين كتاب محمد الخضر حسين «الخيال فى الشعر العربى» (١٩٢٢) وكتاب الشابى «الخيال الشعرى عند العرب» (١٩٢٩) - من هذا المنظور - عن نوع من التضاد الحاسم، هو التضاد الذى واجه به «الحديث» الصاعد «القديم» السائد،

ليتحرر الأول من سطوة التقاليد التى فرضها الثاني، مؤكدا بهذه المواجهة الهوية الجديدة التى وعدت بالكشف عن ما لم يتم الكشف عنه.

ولن نتباعد عن الحقيقة لو قلنا إن مجموعة من العوامل الأساسية التى دفعت الشابى إلى إلقاء محاضرته الشهيرة التى صارت كتابا عن «الخيال الشعرى» مرتبطة بالهجوم على المفهوم الإحيائى لهذا الخيال، على النحو الذى صاغه به كتاب سلفه التونسى المتمصر محمد الخضر حسين. وقد كانت هذه العوامل تتجاوب مع مجموعة مقاربة من الدوافع، دفعت الشابى إلى تقبل التحدى، والتحدث فى الموضوع الذى اقترحه «النادى الأدبى لجمعية قدماء الصادقية» عن «الخيال الشعرى عند العرب». وهو الموضوع نفسه الذى كتب فيه سلفه الذى صار خصما عنيفا للمدرسة الحديثة، فى القاهرة، وواحدًا من «رجعيِّى مصر» فيما يصفه الشابى فى إحدى رسائله[١٠].

وألقى الشابى محاضرته عن «الخيال الشعرى» فى أمسية من الأماسى العاصفة[١١] التى شهدتها «قاعة الخلدونية» فى تونس العاصمة، فى شهر شعبان (١٣٤٨هـ/١٩٢٩م) أى فى نهاية العقد الذى وصل فيه هجوم « المدرسة الحديثة» على «المدرسة القديمة» إلى ذروته بعد أن قدم أبناء المدرسة الأولى نماذج حاسمة من أدبهم

في العقد السابق[١٢]. ولقد بدأ هذا الهجوم مع نشر كتاب إبراهيم المازني عن «شعر حافظ إبراهيم» (١٩١٥) – في العام نفسه الذى صدر فيه كتابه الحاسم « الشعر: غاياته ووسائطه» . وظل الهجوم يتصاعد طوال العشرينيات، ابتداء من كتاب «الديوان» (١٩٢١) الذى شارك فيه العقاد المازني، مروراً بمقالات طه حسين عن «القدماء والمحدثين» – فى «السياسة» (١٩٢٢) وكتاب «الغربال» (١٩٢٣) لميخائيل نعيمة، وانتهاء بكتاب «فى الشعر الجاهلى» (١٩٢٦) لطه حسين، وقد نقضه محمد الخضر حسين فى العام اللاحق، مفتتحاً نقضه بتصدير من مفتى الديار المصرية.

وأتصور أن أمثال هذه الكتب المتلاحقة تمثل تصاعد مدّ «المدرسة الحديثة» فى جوانبه النقدية المتعددة، وتحولها إلى الهجوم العنيف على التيارات التقليدية الأدبية السائدة. ويوازى تصاعد درجة الهجوم وتعدد جوانبه – فى هذا المد – تصاعد موجة «المدرسة الحديثة» نفسها واندفاعها لتغمر كل الشواطئ الأدبية، ومنها تونس، على نحو تولدت معه موجة نشطة، تدافعت محاضراتها فى «النادى الأدبى لجمعية قدماء الصادقية»، وتدافعت كتاباتها فى مجلة «العالم الأدبى» التى أصدرها زين العابدين السنوسى.

ولم يكن من قبيل المصادفة – والأمر كذلك – أن تُوَجَّه إلى

الشـابى، وأقـرانه من أبناء «المدرسـة الحـديثـة» فى تونس، التُّـهم نفسها التى كانت تُوَجَّه إلى طلائع هذه المدرسة فى مصر أو المهجر وأن تسبق محاضرة الشابى العاصفة محاضرة أخرى تذكّر بطه حسين على نحو مباشر، فقد «قامت ضجة... إثر مسامرة امرئ القيس التى أنكر فيها.. المهيدى وجود امرئ القيس»[١٣] وأن يتولى محمد الحليوى الكتابة منتصراً للعقاد من كتاب الرافعى «على السفود». ويحدد الشابى الفارق بين المدرستين – فى تقديمه ديوان «الينبوع» لأحمد زكى أبى شادى على النحو التالى [١٤]:

«أما المدرسة القديمة فهى تزعم أن (فى) اللغة العربية مزاجا خاصا لا يسيغ إلا ضروباً محدودة من التفكير والحس والخيال، وهى تنقم على المدرسة الحديثة أنها تستحدث فى الأدب العربى فنوناً من البيان مشبعة بما فى الروح الأجنبية وآدابها من طرائف التفكير والخيال والإحساس، وهى تدّعى أن ذلك لا يلائم طبيعة اللغة العربية ولا ينسجم على ما تسميه: الأسلوب العربى الصميم.

وأما المدرسة الحديثة، فهى تدعو إلى كل ما تكفر به المدرسة القديمة بدون تحرّز ولا استثناء، هى تدعو إلى أن يجدّد الشاعر ما شاء فى أسلوبه وطريقته

في التفكير والعاطفة والخيال، وإلى أن يستلهم ما شاء من كل هذا التراث المعنوى العظيم الذى يشمل كل ما ادخرته الإنسانية من فن وفلسفة ورأى ودين، لا فرق فى ذلك بين ما كان منه عربيا أو أجنبيا. وبالجملة، فهى تدعو إلى حرية الفن من كل قيد يمنعه الحركة والحياة، وهى فى كل ذلك لا تكاد تتفق مع المدرسة القديمة إلا فى احترام قواعد اللغة وأصولها».

ومن اليسير أن نلاحظ - فى النص - أن الخيال يحتل دوره اللافت فى تمييز الشابى بين المدرسة القديمة والمدرسة الحديثة. يتجلى ذلك فى إلحاح المدرسة الأولى على «الأسلوب العربى الصميم» الذى يقترن بضروب محدودة ثابتة «من التفكير والخيال والإحساس»، وذلك على النقيض من المدرسة الثانية التى تنبذ الأسلوب الثابت لهذه الضروب، فتعمل على اطراحها لتتمكن من التعبير عن أخفى العواطف المستسرة «التى كان أديب الأمس لا يستطيع تصورها وإدراكها، فضلا عن التعبير عنها ونفخ الحياة فيها»(١٥). وإذا كانت المدرسة الأولى تؤكد «التفكير والإحساس والخيال» بوصفها عناصر ذات مواصفات ثابتة، كأنها عمود شعر لا سبيل إلى تغييره أو الخروج عليه، فالمدرسة الثانية تنفى هذه

المواصفات وتحطم هذا العمود، لتحرر التفكير والإحساس والخيال، فتؤكد حضور الشاعر الذى «يشعر ويفكر، ويجاوبنا بالعطف والحس والخيال، وينسينا لحظة وجودنا المحسوس بما يخلعه علينا من جمال الفن وصوره، ويرتفع بمشاعرنا فوق دنايا هذا العالم ومحتقراته»(١٦).

ويبدو الأمر – فى هذا السياق – كما لو كان الشابى قد اختار مفهوم «الخيال» واعيًا بأهميته الحاسمة فى أية نظرية أو ممارسة للشعر، وواعيًا بأن إعادة النظر فى هذا المفهوم هى المنطلق الأول فى مجاوزة التقاليد الإحيائية وتأسيس ممارسة إبداعية جديدة، ممارسة تؤكد انطلاقة «التفكير والإحساس والخيال». ومن الواضح أن قراءة الشابى لأساتذته من طلائع الرومانسية العربية كانت تؤكد وعيه بالأهمية الخاصة التى ينطوى عليها الخيال فى النظرية الرومانسية، تلك الأهمية التى جعلت ناقداً مثل موريس بورا يقول(١٧):

«إذا أردنا أن نميز خاصية بعينها تفرق ما بين الرومانسيين الإنجليز وشعراء القرن الثامن عشر وجدنا هذه الخاصية فى الأهمية التى خلعها الرومانسيون على الخيال وفى النظرة الخاصة التى نظروا بها إليه».

ولقد كانت أفكار الرومانسية الإنجليزية عن الخيال - بوجه خاص - مبذولة للشابى فى كتابات عبدالرحمن شكرى (١٨٨٦-١٩٥٨) وعباس العقاد (١٨٨٩-١٩٦٤) وإبراهيم المازنى (١٨٩٠-١٩٤٩) وغيرهم. وإذا كنا نلمح - بالقدر نفسه - صدى أفكار كولردج (S.T. Coleridge 1772-1834) وشيللى (P.B. Shelley1792-1822) ووردزورث (W. Wordsworth 1770-1850) وبليك (W. Blake 1757-1827) وهازلت (W. Hazlitt 1778-1830) وغيرهم من الشعراء والنقاد الذين تساموا بالخيال فى مواجهة العقل، وقرنوا الخيال بالحدس والقدرة على اكتشاف الحقائق الروحية. ولقد صارت هذه الأفكار جانبًا من تصور «المدرسة الحديثة» للشعر. أعنى التصور الذى وصل الشعر بالتعبير الوجدانى، ويصل التعبير الوجدانى بفاعلية الخيال، لتصبح هذه الفاعلية قرينة الإلهام والكشف من ناحية، وعلامة على الشاعر الذى صار نبيًا من ناحية ثانية.

وإذا كنا نجد عند عبد الرحمن شكرى صدى لتمييز كولردج الشهير بين «الوهم» و«الخيال» ونجد فى كتابات المازنى صدى لأفكار شيللى، أو نجد عند العقاد تأثرًا واضحًا بهازلت، فإننا نجد عند الجميع إيمانًا شبيهًا بذلك الإيمان الذى دفع كولردج إلى أن يتصور الخيال بوصفه قوة الإدراك الحية التى ينطوى بها الشاعر

على تكرار لفعل الخلق الأزلي للأنا المطلقة للكون[١٨]. والفارق بين هذه الفكرة ودلالة بيت العقاد الشهير[١٩]:

الشعر من نفس الرحمن مقتبس والشاعر الفذ بين الناس رحمن

فارق يسير يصل بين الشعر والكشف، ويصل بين الكشف وقدرة الخيال على الخلق. ويبدو أن هذا النوع من الإيمان هو الذى وصل جماعة «الديوان» بجبران خليل جبران (١٨٨٣-١٩٣١) على نحو من الأنحاء، خصوصا فى منطقة التأثر بأفكار شاعر مثل بليك كان له أثره الأوضح فى جبران فيما يتصل بالإيمان بقداسة الخيال، وما يؤكده هذا الإيمان من عبارات حاسمة من قبيل[٢٠]:

«إن عالم الخيال هو عالم الأبدية. إنه الصدر المقدس الذى يجب أن نتجه إليه بعد ذبول الجسد المادى. إنه عالم مطلق خالد، بينما عالم الطبيعة محدود زائل. وفى هذا العالم الخالد، وحده، توجد الحقائق الثابتة للأشياء التى نراها منعكسة فى مرآة الطبيعة، فنحن لا ندرك الأشياء فى هيئاتها الأزلية إلا فى الخيال الإنسانى الذى هو بمثابة الجسد المُقَدَّس للمُخَلِّص والكَرْمَة الصافية للخلود».

وقد كان لهذا الإيمان البالغ بالقيمة الروحية للخيال أثره اللافت فى تكوين فكر أبى القاسم الشابى، هذا التكوين الذى جعله

ينفر من فهم محمد الخضر حسين لفاعلية الخيال، بكل ما ينطوى عليه هذا الفهم من تهوين لشأن هذه الفاعلية التى قد يوصف بها «ما لا يصادق عليه العقل» أو يتحد بالغرائز، فلا تنطوى على قيمة إلا «إذا لم تخرج عن دائرة التعقل»(٢١). وكما يعارض الشابى المفهوم الإحيائى التراثى (القديم) للخيال فى كتاب محمد الخضر حسين بالمفهوم الرومانسى (الحديث) يؤكد كتاب الشابى القيمة الروحية للخيال، فتقرأ فى الكتاب جملا حاسمة من قبيل(٢٢):

- «أريد أن أبحث فى الخيال عن ذلك الجانب الذى يتكشف عن نهر الإنسانية الجميل الذى أوله لا نهاية الإنسان وهى الروح وآخره لا نهاية الحياة وهى الله».

- «الخيال الشعرى (هو) ذلك الخيال الذى يحاول الإنسان أن يتعرف من ورائه حقائق الكون الكبرى ويتعمق فى مباحث الحياة الغامضة».

- «الخيال الشعرى لا يضطر إليه إلا من أراد خوض ظلمات الحياة وأنفاقها واستطلاع ما فى خفايا النفوس من صور ورسوم، لأن الخيال الشعرى هو فانوس الحياة السحرى الذى لا تسلك مسالكها بدونه».

هذه الجمل دوال تشى مدلولاتها بالسياق المحدد الذى يتحرك فيه مفهوم الشابى عن الخيال، فهى دوال تصل كتابته عن الخيال بالنظرية الرومانسية للشعر، وتنطوى على بعض ما تتضمنه هذه النظرية من أصول معرفية وميتافيزيقية لا سبيل إلى فهم كتاب الشابى دونها.

- ٢ -

يبدأ الشابى كتابه بتحديد رأيه فى الخيال عبر نقاط ثلاث أساسية: تتصل أولاها بصورة الخيال من حيث وظيفته الأولية التى لا غنى عنها فى الحياة الإنسانية بكل أطوارها. وتتصل النقطة الثانية بما يتميز به الخيال البدائى من وحدة إدراكية لا انفصام فيها بين الروحى والمادى أو بين الشعور والفكر، أو بين الحقيقة والمجاز. أما النقطة الثالثة فينقسم بها الخيال إلى قسمين: «قسم اتخذه الإنسان ليتفهم مظاهر الكون وتعابير الحياة، وقسم اتخذه لإظهار ما فى نفسه من معنى لا يفصح عنه الكلام المألوف» (ص:٢٠).

هذه النقاط الثلاث تمثل المهاد الذى ينبنى عليه مفهوم الخيال عند الشابى. وإذا وصلنا هذه النقاط بغيرها من نقاط الكتاب، بل بغيرها مما يتناثر فى كتابات الشابى التى نعرفها، اكتملت صورة البناء النظرى للمفهوم بكل ما يتضمنه من جوانب معرفية وميتافيزيقية.

وأول الجوانب المعرفية متصل بالمقدمة الأولى، ويرتبط بما تنطوى عليه من تسليم بأن الخيال هو الوسيط الأول لكل إدراك إنسانى أو كل معرفة بشرية. قد يكون هناك فارق - فى طبيعة هذه المعرفة - بين خيال الإنسان البدائى الذى يتميز إدراكه بوحدة لا تنفصل عناصرها وبيننا نحن الذين نقسم العالم إلى هذه الثنائيات التى يمليها العقل. ولكن مهما اختلفت طبيعة إدراك العالم بيننا وبين الإنسان البدائى، ومهما تزايد اعتمادنا على العقل، فستظل معرفتنا الإنسانية مرتبطة بهذا الوسيط الأول للإدراك ومعتمدة عليه. ولا غرابة فى ذلك، فالإنسان «مضطر إلى الخيال بطبعه، محتاج إليه بغريزته، لأن منه غذاء روحه وقلبه ولسانه وعقله» (ص:٢٤)، وسيظل الأمر كذلك «مادامت الحياة حياة والإنسان إنسانا» (ص:١٨) فالخيال «حى خالد، لا ولن يمكن أن يزول إلا إذا اضمحل العالم» - فيما يقول الشابى - أو اضمحلت المعرفة الإنسانية - فيما يمكن أن نضيف مفسرين.

ويبدو أن الفارق بين هذا الخيال - الوسيط الأول - وبين الخيال الذى يعول عليه الشاعر فى عمله فارق فى الدرجة فحسب. ولنتذكر ما يقوله الشابى من «أن الإنسان شاعر بطبعه، فى جبلته يكمن الشعر» (ص:٢٠). يضاف إلى ذلك أن الخيال الإبداعى يعيد للإدراك الإنسانى وحدته الأولى المفتقدة بين العوامل والأشياء،

ليصبح الكون كله نسيجا حيا، تتجاوب عناصره بلا انفصام أو انقطاع.

وسواء كنا نتحدث عن نوع الخيال الأول أو نوع الثانى فإن الوحدة التى يؤكدها كلاهما هى التى تعطى للكون معناه المتصل الذ ، أوله لا نهاية الإنسان - وهى الروح - وآخره لا نهاية الحياة - وهى الله. لكن هذا المعنى المتصل لا يظهر إلا من خلال العلاقات التى يكتشفها الخيال بين الكائنات والأشياء. إن هذه العلاقات هى التى تبرز معنى الائتلاف والاختلاف بين الأشياء والكائنات، فتفسر الكون للإنسان ليتعرفه، وتفسر له تعرفه لينطقه أو يعبر عنه.

وما بين التعرف والتعبير تنطوى فاعلية الخيال على ثنائية حاسمة، تضم طرفين يكابد الشابى فى صياغة مصطلح لهما، بل يتأبى عليه - فى غير حالة - إدراك العلاقة المتبادلة بينهما. أما الطرف الأول فيطلق عليه الشابى «الخيال الشعرى» أو «الخيال الفنى» وأما الطرف الثانى فهو «الخيال اللغوى» أو «الخيال المجازى» أو «الخيال الصناعى». الطرف الأول أقرب إلى فاعلية التعرف التى يتفهم بها الإنسان - بواسطة الخيال «سرائر النفس وخفايا الوجود». وهو «هذا الفن الذى تندمج فيه الفلسفة بالشعر ويزدوج فيه الفكر بالخيال» (ص:٢٦). وهو خيال فنى «لأن فيه تنطبع النظرة الفنية التى يلقيها الإنسان على الوجود»، وهو خيال

شعرى «لأنه يضرب بجذوره إلى أبعد غور فى صميم الشعور» (ص:٢٦). أما الطرف الثانى فهو أقرب إلى فاعلية التعبير التى ينطق بها الإنسان - بعون من الخيال - ما يؤرقه من شعور، أو يصوغه بكلمات هى أعجز من أن تؤدى هذا الشعور لولا الخيال. ويحدد الشابى هذا الطرف بأنه ما يتخذه الإنسان «لإظهار ما فى نفسه من معنى لا يفصح عنه الكلام المألوف» (ص:٢٠).

ولو قرأنا العلاقة بين هذين النوعين للخيال - فى كتاب الشابى - على نحو لا يضع التعارض بينه وبين كتاب محمد الخضر حسين فى الاعتبار، فقد ننتهى - فى حماسة وصله بأسلافه الرومانسيين - إلى أن الصلة بين هذين النوعين صلة متبادلة، وأن فاعلية النوع الثانى ليست إلا وجها آخر لفاعلية النوع الأول منه. وإذا كان «الخيال الشعرى» - من هذا المنظور - هو تعرف الكون باكتشاف العلاقات التى تصل بين عناصره لتحدد معناه وغايته فإن «الخيال المجازى» ليس سوى فاعلية للأول على مستوى اللغة، خصوصا حين يعدل الخيال من علاقاتها المألوفة، ويصوغ منها وفيها صورا جديدة، تؤدى الشعور المصاحب لتعرف الكون. وهناك ما يدعم هذا الفهم فى كتاب الشابى، خصوصا حين نقرأ:

«والقسم الأول (الشعرى) أقدم القسمين فى نظرى نشوءا فى النفس لأن الإنسان أخذ يتعرف ما حوله أولا حتى إذا ما جاشت بقلبه المعانى أخذ يعبّر عنها بالألفاظ والتراكيب» (ص: ٢٠).

قد يلفت الانتباه هذا الفهم المتعاقب للخيالين عند الشابى، وقد نقول إن كلا النوعين من الخيال وجهان لعملية آنية واحدة لا تعاقب فيها أو انفصام، وأن أفعالها الحرة تتحرك فى وقت واحد صوب اتجاهات متباينة لا تفقد تواصلها الآنى أو علاقاتها العضوية (وذلك هو ما يميز «الخيال» عن «الوهم» لو عدنا إلى تمييز كولردج الشهير). ولكننا لن نعدم – فى السياق الأوسع للنظرية الرومانسية – من يقول بمثل هذا التعاقب، أو يفصل بين فعل الخيال فى التعرف وفعله فى التعبير.

أما إذا قرأنا العلاقة بين هذين النوعين للخيال، من منظور التعارض بين كتاب الشابى وكتاب محمد الخضر حسين، فإن العلاقة نفسها تبدو فى ضوء جديد مغاير. ولنلاحظ أن الشابى يجعل الخيال الشعرى أسبق فى الوجود من «الخيال اللغوى» على نحو تبدو معه العلاقة بين النوعين شبيهة بالعلاقة بين «الحقيقة والمظهر»، أو شبيهة بالتعاقب الذى يصل بين المحتوى الروحى للإدراك والشكل المادى اللاحق الذى يحتويه. قد لا تختلف هذه

العلاقة الثنائية - في جذرها الشكلي - عن العلاقة المماثلة التي تنفصل فيها المعاني عن ألفاظها وتسبقها في كتاب محمد الخضر حسين. ولكن القيمة التي يتصف بها كل طرف من طرفي الثنائية نفسها قيمة متعارضة بين الكتابين. وإذا كان التركيز في كتاب محمد الخضر حسين يتوجه إلى «التخييل» من حيث هو أداء لغوي متميز لمعانٍ سابقة عليه، فإن هذا التركيز يرد القيمة إلى المظهر المادي للمعنى أو شكله المُخَيَّل ، وليس إلى المعنى ذاته أو محتواه المجرد. والحال على النقيض من ذلك عند الشابي، ذلك لأن «الخيال الشعري» يرتبط بالإدراك الروحي الذي يقع في النفس ابتداء، أما الخيال اللغوي - أو اللفظي - فهو قرين المظهر المادي أو الصورة الخارجية التي تنقل هذا الإدراك، ولذلك تنطوي العلاقة بين الطرفين على نوع من الهيراركية، تتركز فيه القيمة على الطرف الداخلي الذي ينتمي إلى الروح والقلب والشعور. أما الطرف الخارجي فهو مجرد شكل لا قيمة له إلا من حيث هو صورة للأصل ومظهر له. والمظهر، في السياق الفكري الذي تحرك فيه الشابي، أدنى قيمة من الحقيقة التي يعكسها، بل إنه قد يباعد بيننا وبينها على نحو يقلل من كمال توصيلها. ولذلك خص الشابي الطرف الأول - من نوعي الخيال - بصفتي «الشعري» و«الفني» ووسمه بكل صفات القداسة والتبجيل، وجعله قرين نهر الإنسانية الجميل الذي يبدأ من روح

الإنسـان وينتـهى بالروح الكلى المطلق للكون، أو الله. وفى المقابل، حصـر الشابى الطرف الثانى فى صـفات تبدأ من اللفظى لتنتـهى بتسوية بين «المجازى» و«الصناعى».

وليس «الخيال» الذى يتحدث عنه محمد الخضر حسين – من هذا المنظور – سوى ذلك الخـيـال «المجـازى» أو «اللفظى» – الخارجى الذى يرتبط بالمظهر وليس الحقيقة، ويرتبط بشكل المادة وليس جوهرها الروحى. ولذلك فهو قرين «الصناعة والبلاغة» بكل ما يحتور هذين المصطلحين من مدلولات سالبة لا تفارق ذهن الشابى. وإذا عدنا إلى كتاب الشابى نفسه وجدناه ينطق ذلك كله بوضوح، فنقرأ:

«أما القسم الثانى (من الخيال) فإننى أسميه الخيال الصناعى لأنه ضرب من الصناعات اللفظية، وأسميه الخيال المجازى، لأنه مجاز على كل حال، سواء قصد منه المجاز كما عندنا الآن أم لم يقصد منه كما عند الإنسـان القـديم.. ولا أريد أن أعـرض للخـيـال من وجهته الصناعية، لا من هاته الناحيـة ولا من تلك، لأن لمثل هاته المبـاحث هواتهـا وأنا لست منهم– والحمد لله – ولأن كلا من هاتين الناحيتين جامد

جاف فى نظرى لا غنية فيه ولا جمال. ونفسى لا تطمئن إلى مثل هاته المباحث الجافة ولا تحفل بها، ثم لأن مثل هاته المباحث لا يمكننا أن نستشف من ورائها خوالج الأمة.. ولا نستطيع أن نلمس فى جوانبها ذلك النبض الحى الخفوق المترنم بأنباء النفس الإنسانية وأهوائها، ولا أن نعرف مقدار شعورها بتيار الحياة كعضو حى فى هذا الوجود وأى فائدة من بحث قائم لا ينير سبيلا؟» .

(ص:٢٦-٢٧)

وإذا تدبرنا دلالات الصفات التى يلصقها الشابى بهذا القسم الثانى من الخيال أدركنا ما تتضمنه نظرته من تهوين لشأن الخيال الذى يتحدث عنه محمد الخضر حسين. ويزداد الأمر وضوحا عندما نصل هذا النوع الثانى (من الخيال) بأقسامه المنطقية الشكلية، ومنها ما يقوله محمد الخضر حسين من أن الخيال يتصرف فى المواد التى يستخلصها من الحافظة على وجوه شتى: أحدها تكثير القليل، ومنها تكبير الصغير، ومنها تصغير الكبير، ومنها جعل الموجود بمنزلة المعدوم، ومنها تصوير الأمر بصورة أخرى، ولهذا الأخير أربعة أحوال: أحدها تخيل المحسوس فى صورة المحسوس، وثانيها تخيل المعقول فى صورة المحسوس،

وثالثها تخيل المعقول فى معنى المعقول، ورابعها تخيل المحسوس فى صورة المعقول. وتلك هى «فنون الخيال» فى كتاب محمد الخضر حسين (ص:٢٧-٣٦).

وعندما يلصق الشابى بهذا القسم من الخيال صفتى المجازى، والصناعى، ويلصق بمثل هذه الأقسام صفات الجمود والقتامة ليجعل منها «مباحث جافة» لا نلمس فيها نبض «النفس الإنسانية» فإن الصفات نفسها تنفى القيمة عن هذا الخيال (التخييلى) لتصبح القيمة مقصورة على الخيال (الشعرى)، ذلك الذى يقترن - أول ما يقترن - بالشعور، ويتصل - أول ما يتصل - بالقلب، فينطوى على معرفة روحية أسمى من المعرفة الخارجية للعقل أو المنطق أو «التخييل» الذى يَتَّبِعُ نواهى الأول وينقسم بمقولات الثانى.

وإذا كانت الصلة وثيقة بين الخيال والشعور، عند الشابى، فإن هذه الصلة هى التى تؤكد حاجة الإنسان إلى الخيال، ذلك لأن الإنسان «وإن أصبح يحتكم إلى العقل ويستطيع التعبير عن خوالج نفسه، فهو لم يزل يحتكم إلى الشعور، وسيظل كذلك لأن الشعور هو العنصر الأول من عناصر النفس، واحتكامه (الإنسان) إلى الشعور يدفعها إلى استعمال الخيال» (ص:٢٤). وإذا مضينا مع هذه الصلة إلى نهايتها الحتمية تكشّف المفهوم عن وضع جديد

تحتله «المُخَيِّلَة» لتفارق هوان صلتها بالحواس والغرائز، وخضوعها من ثم إلى العقل فى كتاب محمد الخضر حسين، إلى سمو صلتها بالشعور وصحبتها للقلب، فى كتاب الشابى وشعره على السواء.

ويقدر اتصال الخيال بالشعور، فى هذا السياق، يصبح كلاهما أصل الإبداع وسببه، ليصبح الشعر – كالأدب – تعبيرا عن الشعور، فيؤكد الشابى – على نحو متكرر – «أن الخيال الشعرى منشؤه الإحساس الملتهب والشعور العميق» (ص:٦٧). وبقدر تجاوب الشعور مع الخيال، ليؤكد كلاهما سمو المعرفة الروحية للقلب، بالقياس إلى المعرفة الآلية الباردة للعقل، يصبح العقل نفسه هدفا للهجوم، فى سياق أوسع يبدأ بما يقوله إيليا أبو ماضى[٢٢]:

سَيَّرْتُ فى فجر الحياة سفينتى   واخترت قلبى أن يكون أمامى

ويصل ما يقوله نسيب عريضة:

فلنترك العقل حيث يبغى   فليس للعقل من شعور

بما يقوله الشابى:

عِشْ بالشعور، وللشعور، فإنما   دنياك كَوْنُ عواطف وشعور
شِيدَت على العطف العميق وإنها   لتجف لو شِيدَت على التفكير
....
واجعل شعورك فى الطبيعة قائدا   فهو الخبير بتيهها المسحور

صَحِبَ الحياةَ صغيرةً، ومشى بها — بين الجماجم، والدم المهـــــدور
وعَدَا بها فوق الشواهق، باسمــــا — متغنيا، من أعصر ودهـــــــور
والعقل، رغم مَشِيبه ووقـــــــاره، — مازال في الأيام جِـــدُّ صغـــير
يمشي، فتصرعه الرياح، فينثـــنى — متوجعا، كالطـائر المكـــــــسور
ويظل يسأل نفســــه، متفلسفــــا — متنطساً، فى خفة وغـــــــرور:
عما تُحَجِّبه الكواكب خلفهـــــــا — من سر هذا العالم المســـــتور
وهو المهشَّم بالعواصف.. يالـــــه — من ساذج، متفسلف، مغـــرور

(ص:٣١٩-٣٢١)

ويغدو هذا المنظور الجديد – من ناحية – بمثابة مواجهة أخرى للمفهوم الإحيائي للخيال، ويغدو – من ناحية ثانية – بمثابة معيار في تحديد درجات للقيمة في فاعلية الخيال.

لقد ذهب محمد الخضر حسين إلى أن التفاضل بين المعانى التخييلية يقع على «غرابة الجامع بين الأجزاء المؤلفة، ثم التوسع في الخيال، وبعده عن البساطة، مع الالتئام بالذوق السليم» (ص:٥١). وذلك فهم يرجع التفاضل إلى أساس عقل صارم يرتبط بالعلاقات المنطقية التى تنبنى به الصور الخيالية، بكل ما يتسم به بناؤها من ندرة والتئام يقرهما الذوق السليم للعقل. ولقد كان محمد الخضر حسين متسقا مع هذا الفهم الشكلي، عندما تقبّل مبدأ السرقة فى المعانى التخييلية على أساس من «الكسوة البديعة» التى «تكون

أدل... على البـراعـة» التى يزيد بهـا فـضل الفـرع على الأصل (ص:٦٥-٦٩).

وليس لمثل هذا الفـهم مكان - بالقطع - فى السيـاق الذى تتحرك فيه أفكار الشابى، ذلك لأن مبدأ السرقة نفسه يتناقض مع الفردية أو الخصوصية التى ينطوى عليها الشعور المبدع فى كل حالة. يضاف إلى ذلك أن القيمة لا تتوجه - فى هذا السياق - إلى الشكل الخـارجى المنطقى، بندرته أو غـرابتـه، بل إلى المحتـوى الروحى نفسه. ومادامت فاعليـة الخيال ترتبط بالشعور، فى هذا السياق، ومادام الشعور يتضمن معرفة أسمى من المعرفة العقلية الباردة فإن قيمة الخيال قرينة ما يتضمنه من شعور، كما أن قيمة الشعور نفسه قرينة ما يتصف به من مدى أو عمق. ولذلك يمكن التمييز بين درجات القيمة - فى الخيال - على أساس من عمق مستويات الشعور نفسه، ليقول الشابى:

«الخيال مصدره الشعور، فما كان الشعور دقيقا عميقا إلا وكان الخيال فيّاضا قويا»(ص:١٢٢-١٢٣).

ولكن إذا كان الخيال الفياض قرين الشعور العميق، فى الفعل المتحد للمعرفة والإبداع، فكيف يمكن التعبير عن هذا الفعل بالكلمات؟ قد نقول إن الخيـال يصل بين المدركات فى علاقات

جديدة، ويعيد تشكيلها ليخلق منها عالما متميزا فى جدته واتحاد عناصره، وقد نقول إن فاعلية الخيال فى المدركات هى نفسها فاعليته فى الكلمات، على نحو لا تختلف فيه الفاعلية الثانية عن الأولى إلا فى مستوى النظر فحسب، ولكن الأمر لم يكن يسيرا – على هذا النحو – عند الشابى.

لقد اقترن الجانب اللغوى من الخيال – فى ذهنه – بالتقسيمات البلاغية للتخييل – أو المجاز – فنفى عنه القيمة بالقياس إلى «الخيال الشعرى»، وفهمه – أى الخيال المجازى– بوصفه فاعلية لاحقة تجسِّد حدوس الخيال الأول فى المكانة والوجود. ولأن هذه الفاعلية اللاحقة تتسم بالمادية وتتصل بالمظهر الشكلى الخادع فى جانب من جوانبها، ولأن الرومانسيين أنفسهم نظروا إلى اللغة عموما بوصفها أداة قاصرة فى توصيل أعماق شعورنا وخصوصيته الفردية، فلقد وصل الشابى بين نظرته الخاصة إلى «الخيال المجازى» والنظرة الرومانسية العامة إلى اللغة، وتعامل مع هذا الخيال المجازى على أساس من قصور اللغة العامة فى توصيل أعماق الشعور الفردى للشاعر، وعلى أساس من قصور المظهر المادى فى أداء الحقيقة فى الوقت نفسه.

إن الشاعر – فيما تؤكد نظرية التعبير الرومانسية – يبدأ فعل تعرفه وإبداعه بحالة من التوتر البالغ، لأنه يعانى شعورا

داخليا فريدا فى نوعه وسماته، وعندما يحاول الشاعر اكتشاف هذا الشعور أو التعبير عنه يصطدم باللغة التى يتعامل بها الآخرون. إن هذه اللغة لا تصف إلا ما يجمع الأفراد، ولذلك فهى تتصف بالنمطية والتعميم، وبالقدر نفسه تتصف بالعجز فى التعبير عن الشعور الخاص الفريد الذى يميز الشاعر عن الشاعر، والشاعر عن غيره من البشر، بل الشاعر عن نفسه فى حالاته المتباينة. ولأن الشاعر يريد التعبير عن شعوره الخاص الفريد، فى لحظة خاصة فريدة، وتوصيل خصوصية لحظته إلى الآخرين، فلا مفر أمامه من أن يلوذ بخياله ليواجه عجز اللغة. وعندئذ، تظهر الفاعلية اللغوية للخيال من منظور متميز، ينطوى على إعادة تشكيل علاقات اللغة فى مجازات وتراكيب جديدة. وكأن الخيال بعد أن يقوم بعمله الأول بين مدركات الشعور - فى الداخل - يعود ليقوم بعمله بين معطيات اللغة - فى الخارج. ولكن اللغة ليست أداة طيعة فى كل حال، إنها تعاند الشاعر كما يتأبى المظهر على أداء الحقيقة، فتغدو معضلة تعبيرية لابد للشاعر من مواجهتها والشكاية منها فى الوقت نفسه. ولذلك كان لامرتين (الذى تهوس به الشابى فى ترجمة أحمد حسن الزيات) يتوجع من عجز «اللغة الناقصة القاصرة». وتلك هى[٢٤]:

«لغة الناس التى لم تخلق لشرح الغامض وتفسير المبهم، وإنما هى علامات ناقصة وكلمات فارغة

وجمل جوفاء وألفاظ باردة، تصهرها نفوسنا بقوتها وحميتها واضطرابها صهر المعدن الآبى على النار، ثم تصوغ منها لغة أثيرية مبهمة متقدة كألسنة اللهيب، نفهمها نحن ولا يفهمها الناس لأنها من نفوسنا ونواتنا... لقد كنت أجاهد.. فقر هذه اللغة وجمودها لأنى مضطر إلى استعمالها مادمت لا أعرف لغة السماء».

ولقد عبّر أعلام الرومانسية العربية عن مكابدتهم قصور اللغة بعبارات قريبة الدلالة من عبارات لامرتين، فيؤكد العقاد(٢٥) - فى «الفصول» (١٩٢٢)- «أن الناس فى حاجة إلى تفاهم أرقى من هذا التفاهم اللغوى». وكان المازنى يؤكد أن «كل أداة للتعبير أداة ناقصة» لأنه من العسير على المرء أن يعبر «بالألفاظ أو غيرها من الأصوات .... عن كل ما فى النفس من الحركات وظلالها التى لا يأخذها حصر»(٢٦). وكتب عبد الرحمن شكرى قصيدته الشهيرة «معان لا يدركها التعبير»(٢٧)، وهى قصيدة تتجاوب دلالتها مع شكوى ميخائيل نعيمة(٢٨) من «نقص اللغة البشرية كأداة للإفصاح عما يجول فى النفس»، ومع ما قاله طه حسين(٢٩) فى أوائل العشرينيات:

«وقد أطيل القول فلا أقول شيئا، وقد أتكلف تخير

الألفـاظ فـلا أجد مـا أؤدى به شيـئـا مما أجـد فى نفسى. من ذا الذى يستطيع أن يصور بالألفـاظ مـا يحس فى نفسه.. وأعترف وأظن غيرى من الكتّاب يعترفون بالعجز.. لأن استعدادنا للشعور أعظم من قـدرتنا على الوصف، لأن الألفـاظ التى أتيـحت لنا حين نحاول الوصف أقل عددا وأضيق نطاقا من هذه العواطف والأهواء التى لا تحصى».

ويؤكـد الشـابى دلالة سياق هـذه النصوص السـابقـة، ولكنه يكيّفـها مع فهمه للمعضلة التعبيرية التى يواجهها الشاعر بالخيال، فيقول:

«إن اللغـة مـهـمـا بلغت من القوة والحـيـاة فـلا ولن تستطيع أن تنهض – من دون الخيال – بهذا العبء الكبـيـر الذى يرهقـهـا به الإنسـان، هذا العبء الذى يشمل خلجات النفوس الإنسـانيـة وأفكارها وأحلام القلوب البشرية، وآلامها وكل ما فـى الحياة من فكر وعـاطفـة وشـعـور، بل إنهـا لا تقـتـدر (كذا) على الاضطلاع بهذا الحمل الثقيل حتى بالخيال، وإنما الخيال يمدها بقوة مـا كانت لتجدها لولاه. وكيف يتـصـور من هذه اللغـة الخامـدة التى منشؤها هاته

المادة البـاردة أن تحـمل بين جنبيـها ذلك اللهـيب المقدس المتدفق من أبعد قرار فى النفس الإنسانية الخـــالدة بكل مـــا فـــيـــه من توهج وتألق وضياء؟»(ص:٢٥).

ومن اليسير أن نصل عبارات الشابي بالنصوص السابقة، أو أن نلمح – بوجه خاص – تجاوب أصداء ترجمة الزيات لروفائيل لامرتين فى عبارات الشابى عن «اللغة الخامدة» و«المادة الباردة» و«اللهـيب المقدس». ولكن الأهم من ذلك كله أن نلمح كيف تحولت دلالة هذه النصوص إلى عون على تحديد دلالة الخيال المجازى فى كتـاب الشـابى. إن هذا العـون – على أى حـال – لا يمضـى إلى نهايتـه الطبيـعيـة التى يمكن أن يؤكد مـعـهـا الشـابى أن الخـيـال المجازى مجرد وجه آخر لفاعلية أساسية متحدة وآنية، إذ يظل هذا الخيال قرين «الصناعة» و«التخييل»، فيظل قرين «اللغة الخامدة» التى منشـؤها هاته المادة البـاردة، ليظل مظهـرا أدنى قـيـمـة من الحقيقة الروحية التى تتصل بهذا «اللهيب المقدس المتدفق من أبعد قرار فى النفس» حيث الخيال الشعرى.

ويصل الشابى – من هذا المنظور – بين الشكاية الرومانسية العامة من عجـز اللغـة وسوء الظن الخاص الذى يكنّه للخـيـال (التـخـيـيلى) الذى يتـحـدث عنه مـحـمـد الخضـر حسين، فتتـجـاوب

الشكاية الرومانسية مع سوء الظن، على نحو يسقط معه كلا الجانبين نفسه على الآخر، ليسقط كلاهما ظله على الخيال بإطلاقه، فيقول الشابى فى النهاية:

«إن اللغة البشرية لأصغر وأعجز من أن تحمل مثل هذه الأمانة السماوية مهما بلغت من الرقى والتقدم لأنها ضيقة محدودة فانية والنفس الإنسانية فسيحة لا نهائية باقية. وستظل اللغة فى حاجة إلى الخيال لأنه هو الكنز الأبدى الذى مدَّها بالحياة والقوة والشباب، ولكنه مهما أمدها بالقوة والشباب فستبقى عاجزة عن استيفاء ما فى النفس الإنسانية من عمق وسعة وضياء»(ص:٢٦).

- ٤ -

لنقل، مع الشابى، إن الخيال الشعرى نشاط للنفس الشاعرة، يتحرك مجاله الإبداعى ما بين مطلق محدود هو لا نهاية الإنسان (أو الروح) ومطلق كلى هو لا نهاية الحياة (أو الله). فمعنى هذه العبارات - فى آخر الأمر - أن الخيال الشعرى نشاط معرفى يتحرك ما بين قطبى الحقيقة الداخلية للإنسان والحقيقة المطلقة للكون. ولكن حركة الخيال بين هذين القطبين لا تجعل

العلاقة بينهما أشبه بعلاقة انقطاع بين طرفين متنافرين، بل أشبه بعلاقة اتصال بين الحقيقة المطلقة ومجلاها فى النفس الشاعرة، فهى علاقة تنطوى معها حركة الخيال على ما يُشبه الانعكاس، بالمعنى الذى يجعل الحقيقة الخارجية تتجلى فى النفس الشاعرة لتصبح حقيقة داخلية، أو المعنى الذى يسقط الحقيقة الداخلية على الخارج لتظل الحقيقة الخارجية داخلية بالقدر نفسه. وإذا استبدلنا «القلب» بالنفس الشاعرة – فى هذا السياق – فإننا نظل نتحدث عن العلاقة نفسها، بكل ما تتضمنه هذه العلاقة من تسليم بأن الموجودات حقائق داخلية فى المقام الأول، أو تسليم بأن «القلب» أشبه بالمرآة التى يتحدث عنها الصوفية والتى يشير إليها بيت ابن عربى[٣٠]:

قلب المحقق مرآة فمن نظـــرا   يرى الذى أوجد الأرواح والصورا

وتحوم دلالة «القلب» – فى شعر الشابى – حول هذا البعد الصوفى للمرآة. ولذلك يظل «القلب» – فى هذا الشعر – قرين الشعور اليقظ الذى يسمو على العقل، وقرين الشاعر الذى يعيش بهذا الشعور:

فى نشوة صوفـية، قدســـية   هى خير ما فى العالـــم المنظـــور

(ص٣٢٣)

وإذا كانت هذه النشوة التى تنبع من القلب تومئ إلى المعنى

الصوفي للمعرفة، في قصيدة «فكرة الفنان» فإن الإيماءة السريعة تتحول إلى إشارة موسعة، في قصيدة «قلب الشاعر» حيث نقرأ:

كل ما هبَّ وما دبَّ ومــــا نام، أو حام على هذا الوجــود

من طيور وزهور وشـــذى وينابيع وأغصـــان تمـــيد

وبحـــار وكهـــوف وذرى وبراكين ووديـــان وبـــيد

وضياء وظـــلال ودجـــى وفصول وغيوم ورعـــود

وثلوج وضـــباب عابـــر وأعاصير وأمطـار تجـــود

وتعالـــيم وديـــن ورؤى وأحاسيس وصمت ونشـــيد

كلها تحـــيا بقلـــبي حرة غضة السحر كأطفال الخلـــود

(ص٤٥٣-٤٥٤)

وتحوّم القصيدة كلها حول البعد الصوفي للقلب الذي يغدو مرآة تحيا فيها عناصر الوجود الذي تنعكس فيه، على نحو يذكّر بشعر ابن عربي بوجه خاص[٣١].

وإذا كانت دلالة «القلب» - من هذا المنظور - تؤكد الطرف الأول من ثنائية الروح/ الله، وتدنو من التصوف كل الدنو، فإن هذه الدلالة تصل الطرف الأول للثنائية بالطرف الثاني، فتحوم حول التصوف مرة أخرى، لتؤكد فاعلية الخيال، بل تجعل منها مجلى للخلق الإلهي. وعندما نصل هذا البيت الذي تنتهي به قصيدة «قلب الشاعر»:

ههنا فى كل آنٍ تمّحى   صورالدنيا وتبدو من جديد

(ص:٤٥٦)

بذلك البيت الدال من قصيدة «صلوات فى هيكل الحب»:

فى فؤادى الغريب تخلق أكوان   من السحر ذات حسن فريد

(ص:٣١٢)

يبدو المجلى الصوفى للقلب من منظور يؤكد فعل الخلق الذى يقوم به الخيال، وتتجاوب «صور الدنيا» التى يعيد القلب خلقها كل آن - فى البيت الأول - مع «أكوان السحر» التى تتخلق فى أشكال ذات «حسن فريد» فى البيت الثانى ليؤكد التجاوب معنى «النشوة الصوفية» التى يعيد الشاعر بها وفيها خلق كل ما فى العالم المنظور ويسمو عليه، فينطوى خلقه على عنصر «من معنى الألوهية التى تخلق (من) المادة الصمّاء حياة ساحرة وفلكا دائرا» (آثار الشابى، ص ١٤١).

من المؤكد أن الشابى لم يكن متصوفا بالمعنى المحدد للتصوف. ومن المؤكد أنه لم يكن على معرفة دقيقة بالنظرية الصوفية المتكاملة عن الخيال سواء عندْ ابن عربى أو ابن الفارض. ولكن القرابة بين الشابى والتصوف قرابة لافتة، تؤكد أهمية المعرفة القلبية فى كتاباته، كما يؤكدها إلحاحه على مبدأ «الحب» الذى

يصل بين الكائنات والأشياء في وحدة «شيدت على العطف العميق» أو وحدة تتسرب فى هذه الجمل الدالة من مذكراته:

«أحس بروح علوية تجعلنى أحس بوحدة الحياة فى هذا الوجود، وأشعر بأننا فى هذه الدنيا - سواء فى ذلك الزهرة الناضرة أو الموجة الزاخرة، أو الغادة اللعوب - لسنا سوى آلات وترية تحركها يد واحدة، فتحدث أنغاما مختلفة الرّنات ولكنها متحدة المعانى» (ص٢١-٢٢).

قد نقول إن هذه القرابة التى تصل الشابى بالتصوف ترجع إلى اطلاعه الأدبى أكثر مما ترجع إلى اطلاعه النظرى فى التراث الصوفى، وذلك صحيح إلى حد بعيد. ولكن هذه القرابة - على أى حال - تؤكد البعد الروحى للخيال الشعرى من ناحية، وتصل هذا البعد بتصور متميز للنفس الشاعرة أو «القلب» من ناحية ثانية، لتذوب - بعد ذلك - فى ثنائية جديدة، تتعارض فيها النفس الشاعرة مع غيرها من النفوس الأدنى.

والنفس الشاعرة - فيما يراها الشابى - منبع الشعور العميق الذى ينفذ إلى أغوار الأشياء فيكشف سترها بالخيال، وهى القلب الذى يشف ليدرك ما لا يدركه الآخرون، عندما يسمو فيه الشعور ليتحد بالجوهر الخالص لموضوعه. ويخلع الشابى على هذه

النفس مجموعة من الصفات تجعل منها شبيهة بذلك العنصر النوراني الذي يهبط نقيًا من عالم الملأ الأعلى ليعيش مغتربا في عالم الملأ الأدنى، ولكنه يمس بنقاء عنصره كل ما يتحد معه أو ينبع منه، فتبدو هذه النفس كأنها مجلى آخر لهذه «الورقاء» التي هبطت من «المحل الأرفع» لتعاني سجن المادة وغربة الأجساد في عينية ابن سينا المعروفة.

والقرابة لافتة بين هذه «الورقاء» وصورة الشاعر التي تنطوي على رمزية «الطائر» في شعر الشابي وكتاباته النثرية على السواء. ولكن صورة الشاعر - عند الشابي - لا تدنو من هذا البعد الصوفي - المتضمن في عينية ابن سينا - إلا لتؤكد بعدا خاصا بسياقها، أعني بعدا يتضمن هذه الثنائية الجديدة التي يتعارض فيها «الطائر المحلّق صوب الأعلى» مع الناس الذين ينحدرون صوب الأدنى.

إن الشاعر الذي «يتخذ من خياله أجنحة نارية ترفرف» في كتاب الشابي عن «الخيال الشعري» يتحول - في مذكراته- إلى «بلبل سماوي قذفت به يد الألوهية في صميم الحياة، فهو يبكي وينتحب بين أنصاب جامدة لا تدري أشواق روحه، ولا تسمع أنّات قلبه الغريب» (ص٢٢٠). وكلاهما يقترن برمز دال. يتكرر في شعر الشابي على هذا النحو:

أنا طائر متغرد مترنم   لكن بصوت كآبتى وزفيرى

(ص١٨٧)

- يا طائر الشعر روّح على الحياة الكئـــيبة

وامسح بريشك دمع القلوب فهـى غريـــــبة

وعزِّها عن أساها فقد دهتهـا المـــــصيبة

وأنت روح جمـيل بين الهضـاب الجديـــــبة

فانفخ بها من لهيب السمـــاء روحـا خضـيبة

(ص١٨٤).

- أنت قلب الشاعر المتعـب بالحب النـــمير

ساءه موطنه الضنك ومـــأواه الحقـــــــير

فهفا والشوق يدنيـه إلى الـنور الخضـــير

ثم أمسى بين أفنان الغـــياض العـــازفــة

شاعرا ينشطر الوحي الجمـــيل من حياتـــه

(ص:٥٢٣).

ويتضمن هذا الرمز المتكرر - ضمن ما يتضمن فى سياقه من شعر الشابى - دلالتين أساسيتين تفضى كلتاهما إلى الأخرى . أما أولاهما فتتصل بهذه «الورقاء» التى تهبط من «المحل الأرفع» -

فى عينية ابن سينا – إلى «الحياة الكئيبة» – فى شعر الشابى– كأنها «روح جميل» يهفو به شوقه إلى موطنه الأصلى «حيث النور النضير». والصلة وثيقة بين هذا «الروح الجميل» فى شعر الشابى، والشاعر الذى يتحول – فى كتاباته النثرية – إلى «روح إلهى نبيل»[٣٢] ينطوى على «شىء من معنى النبوة»، وعلى «عنصر من معنى الألوهة»[٣٣]. إنها الصلة التى تجعل الشاعر طائرا مقدسا: يحلق حيث لا يصل البشر «ليتحدث بلغة السماء عن نشوة الروح وحيرة الفكر التائهة بين نواميس العالم وبهاء الوجود»[٣٤]، وتحن روحه – دائما – إلى الجمال المطلق الذى جُبِلَ منه عنصرها، فتظل تفتش عنه فى أى مظهر كان «فإن فقدته ظلت تبحث عنه بين سمع الأرض وبصرها حتى تظفر به»[٣٥]. ويرى هذا الطائر – أخيرا – ما لا يراه غيره من الطبيعة، فهى «كائن حى يترنم بوحى السماء» فى ناظره وسمعه، لأن يحس بما فى قلبها الذى هو قلبه من نبض خافق وحياة زاخرة تفيض على مظاهر الكون هذا الجمال الإلهى الوضىء فإذا الحياة بأسرها صورة من صور الحق وإذا العالم كله معبد لهذه الحياة[٣٦].

هذه الدلالة التى تصل الشاعر بالطائر السماوى، فتصله بالورقاء التى تتضمنها عينية ابن سينا، تفضى إلى الدلالة الثانية التى يتعارض فيها عالم الملأ الأعلى الذى ينتمى إليه هذا الطائر مع

عالم الملأ الأدنى الذى تنتمى إليه «دنيا الناس» على نحو يذكر معه هذا الطائر السماوى – عند الشابى– بطائر سماوى آخر، هو «عصفور الجنة» فى قصيدة عبد الرحمن شكرى التى نقرأ فيها[٣٧]:

ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجـدان
وفى شدوك شعر النفس لا زور وبهتان
فلا تعتد بالناس فما فى الخلق إنســان
وجُدْ لى منك بالشعر فإنّا فيه إخـــوان

ولذلك يحيا الشاعر (الطائر السماوى) – فيما تنطق به دوال ديوان الشابى – «فى عالم فوق الزمان» الذى تعرفه «دنيا الناس». لا يأبه لصخب «الحياة الكئيبة» أو عراك المنافع فى «الهضاب الجديبة» بل يصيخ سمعه إلى «الصوت الإلهى» داخله، ليتكشف له «صميم الوجود» و«روح الكون» فتذوب روحه «فى فجر الجمال السرمدى» وتنطق قصيدته «بالوحى المقدس». ولأن هذا الشاعر يحاول الوصل بين عالمين فى تحليقه بين الملأ الأعلى والملأ الأدنى يهبط على الملأ الأدنى، بالمعرفة المقدسة التى تنطقها قصيدته. وعندما نتلقى – نحن أبناء هذا العالم الثانى – قصيدته بالقبول، ونسلم أنفسنا إليها، خاشعين، كأننا نستمع «إلى الوحى من لسان القدرة الأزلية»[٢٨] تحملنا هذه القصيدة إلى «دنيا الخيال» وتطهّرنا

«فى نار الجمال» فنسمو على ماديتنا، ونغدو أشبه بهذه الكائنات الشفافة التى تقول عن نفسها:

نحن مثل الربيع نمشى على أرض   من الزهر والـرؤى والخــــيال

(ص٤٠١)

ولكن طبيعتنا الأرضية - نحن الذين ننتمى إلى العالم الأدنى - تباعد بيننا وبين هذا الطائر المقدس، وطبيعته السماوية التى تنتمى إلى العالم الأعلى وتجعل منه نقيضا لنا، فيصبح مقامه بيننا أشبه بمقام «النبى المجهول»، ومقامنا منه أشبه بمقام شعب جاحد أنكر رسالة نبيّه، وصم سمعه عن سؤاله الملح:

أين يا شعب روحــــك الفنان   أين الخــيال والإلهـــــام؟

(ص٤٢٦).

فيتحول هذا النبى المجهول إلى «صوت تائه» يهيم فى البرية، ويشدو بحزنه «كطائر الجبل» لينطق «كآبته» التى خالفت نظائرها، ولكن على نحو يتكشف فيه حنينه إلى عالمه الأول - «المحل الأرفع» الذى هبطت منه «الورقاء» فنسمع:

شُرِّدْتُ عن وطنى السماوى الذى   ما كان يوما واجما مغمومــــا

ليتنى لم أزل - كما كنت - ضوءا   شائعا فى الوجود غير سجـين

(ص٢٠٣).

وتظل «كآبة» هذا الطائر قرينة تشرده عن عالمه السماوى، وحزنه قرين غربته بين من لا يفهمه، وألمه قرين شكواه «إلى الله»:

أنت أنزلتنى إلى ظلمـــــة الأرض وقد كنت فى صبـــاح زاه
كالشعاع الجميل أسبح فى الأفق وأصغى إلى خرير الميـــاه
وأغنى بين الينابيـــــــع للفجـر وأشدو كالبلـــبل التيـــاه

(ص٢٤٠)

ويقدر تعارض الأعلى مع الأدنى، فى هذه الثنائية الجديدة التى تفصل النبى المجهول عن شعبه الجاحد، يتعارض الخيال مع الواقع، ليقترن الأول بالارتفاع والسمو والتحليق والروح، ويقترن الثانى بالاتضاع والجمود والمادة والجسد. ولذلك يبدو «الخيالى» فى جانب منه – فى شعر الشابى – قرين ما يسمو بالروح وينأى بها عن وضاعة المادة وغريزة الجسد وجمود الشعب الجاحد. ويبدو «الخيالى» – فى جانب ثان – قرين «الرؤى» و«الأحلام» التى تمثل تعويضا عن «الحياة الكئيبة»، أو سَفَرا – بالوهم الجميل – إلى الموطن الأول حيث «المحل الأرفع». ويبدو « الخيالى» أخيرا – قرين «الطفولة» و«الغاب» خصوصا عندما تقترن الطفولة بالعودة إلى الصورة الإنسانية الأولى للأصل الأنقى، أو يقترن الغاب بالتوحد مع الواحد، فى أكثر صور الطبيعة براءة.

ويتصل أول هذه الجوانب الدلالية بالعلاقة التى تجمع الخيال والرؤيا والنشوة الروحية فى قران واحد، ينطلق معه الطائر السماوى صوب الأعلى، ليغدو الشعر نفسه:

مثل رؤيا تلوح للشاعر الفنان فى نشوة الخيال الجليل

(ص٣٨٨).

ويتصل ثانى هذه الجوانب بدلالة «دنيا الخيال» التى تتحول إلى نقيض صارم لدنيا الواقع، حيث وضاعة المادة التى تسجن الروح وجمود الشعب الذى يجحد نبيّه، فنقرأ:

طهَّرتُ فى نار الجمال مشاعرى ولقيت فى دنيا الخيال سلامى

ونسيت دنيا الناس فهى سخافة سكرى من الأوهام والآثام

(ص٤٦٩).

والثنائية الحادة التى تقابل بين «دنيا الناس» و«دنيا الخيال» تضيف بعدا دلاليا إلى «السلام» الذى يلقاه «النبى المجهول» بعيدا عن شعبه الجاحد، خصوصا حين ينأى هذا النبى عن الآخرين ليخلق لنفسه دنيا جديدة، يستبدل فيها بالقبح الخارجى لدنيا الناس الجمال الداخلى للقلب، فنقرأ:

فى فؤادى الرحيب معبد للجمال

شيّدته الحياة بالرؤى والخيال

(ص٣٩٧).

وعندما يجد «النبى المجهول» – المتخيل المتوحد – ملاذه فى «الفؤاد الرحيب» يتحول عالم الخيال إلى ارتحال فى عالم «الحلم»، ليغدو الحلم – بدوره – سفرا عن «دنيا الناس» وبديلا عنها. ولكن يصبح الحلم قرين «الوهم الجميل» من حيث اتصالهما بدنيا «الرؤى» ومن حيث تعارضهما مع دنيا الناس، وما إن يبدأ النبى المجهول تباعده عن هذه الدنيا الأخيرة حتى يدنو من «الوهم الجميل»:

ويقوده الوهم الجميل للجّـــــة الأحلام عنه ينتقى وينضـــد
ويصوغ من درر الخيال قلائدا منها السعادة فى الورى تتخلد

(ص٥٣٠).

وإذا كان «الوهم الجميل» الذى يفضى إلى «لجة الأحلام» (حيث تسطع «درر الخيال») قرين ارتحال فى الشعور، أو فى «معبد القلب»، فإن هذا الارتحال يوازيه ارتحال آخر هو مجلى له فى المكان فحسب. وذلك هو الارتحال إلى «الغاب» حيث التوحد فى زمان الشعور وعزلة المكان على السواء، فنقرأ:

فى الغاب، دنيا للخيال وللرؤى والشعر والتفكير والأحلام

(ص ٤٦٣).

ويمثل الغاب – هذا المرتحل المكانى بدنياه الدالة – النقيض الحالم لدنيا الناس فى هذا السياق. يضاف إلى ذلك أن دلالة الارتحال إليه تتضمن معنى العودة إلى الأصل، والرحم والمنبع، فتؤكد معنى العودة إلى «المحل الأرفع» للطبيعة قبل أن تهبط – بدورها – إلى «المدنية» و«دنيا الناس».

والعلاقة بين «الطفولة» و«الغاب» علاقة وثيقة من هذا المنظور، ذلك لأن كليهما أقرب إلى براءة الأصل الأول ونقائه (قبل أن يتحول «الغاب» إلى «مدينة» وقبل أن تتحول الطفولة إلى «دنيا الناس»). ولذلك يغدو الغاب مطهرا وموحى، يعود فيه وبه المرتحل – الشاعر المتوحد– إلى براءة الطفل، فيعانى بهجة الإلهام والوحى:

لله يوم مضيت أول مرة ... للغاب، أرزح تحت عبء سقامى
ودخلته وحدى، وحولى موكب ... هزج من الأحلام والأوهام
ومشيت تحت ظلاله متهيبا ... كالطفل، فى صمت، وفى استسلام
أرنو إلى الأدواج فى جبروتها ... فأخالها عمد السماء أمامى
قد مسّها سحر الحياة، فأورقت ... وتمايلت فى جنة الأحلام
وأصيخ للصمت المفكر، هاتفا ... فى مسمعى بغرائب الأنغام
فإذا أنا فى نشوة شعرية ... فياضة بالوحى والإلهام
ومشاعرى فى يقظة مسحورة ... .(*)

(*) بياض بالأصل والمسودات.

وَسْنَى كيقظة آدم لما ســــــرى   فى جسمه روح الحياة النــــــامى

(ص ٤٦٣-٤٦٤).

والعلاقة الدلالية التى يتواشج فيها الطفل و«آدم» فى سياق هذه الأبيات هى نفسها العلاقة التى يتماثل فيها «الغاب» و«الطفولة»، على نحو تصبح معه العودة إلى كليهما عودة إلى الرحم المطهر الذى يعيد الشاعر «طفلا» سماويا، يعانى بهجة التعرف الأول التى عاناها «آدم» أول خلقه. وكما تعيدنا الدلالة المضمنة - فى هذه العلاقة - إلى «المحل الأرفع» الذى هبطت منه «الورقاء» كما هبط آدم من الجنة، يتماثل الغاب والطفولة تماثل الارتحال المكانى فى زمان الشعور، عن «دنيا الناس» إلى «دنيا الخيال» حيث «جنة الأحلام» و«نشوة شعرية» تفيض «بالوحى والإلهام». ولذلك تكتسب الطفولة مدلولها الذى يصلها بدلالة الخيال فى شعر الشابى، فيصلها بالخاصية التى تدفع الشاعر إلى أن يقول:

فإذا أنا ما زلت طفلا مولعا   يتعقب الأضواء والألوان

(ص٤٥٢).

ويصلها بالسياق الذى نقرأ فيه:

إن الطفــولة حقيبــة شعــرية بشعورهــا

ودموعها وسرورها وطموحها وغرورهـــــا

لم تمش فى دنيا الكآبة والتعاسة والعــذاب

فترى على أضوائها ما فى الحقيقة من كذاب.

(ص: ١٦٣).

لتتأكد - فى النهاية - صورة الشاعر الذى «يتخذ من خياله أجنحة نارية ترفرف فى ذلك العالم الشعرى الذى تتراقص من حوله أشعة الطفل وضباب الصباح» (الخيال الشعرى/٩١).

- ٥ -

إن الأبعاد الدلالية التى يقترن بها الخيال فى شعر الشابى تتجاوب مع التصورات المثالية التى ينطوى عليها المفهوم فى كتابه. وإذا كانت الثنائية التى يتعارض فيها الخيال الشعرى و«الخيال الصناعى» تتميز فى الكتاب، لتؤكد اقتران الأول بالنشاط الروحى للإبداع، وتؤكد اقتران الثانى بالمظهر المادى لهذا النشاط، فإن هذه الثنائية تفسرها وتتضح بها صورة «الشاعر» فى شعر الشابى، خصوصا حين يصبح الشاعر قرين هذا الطائر السماوى، فى حركته ما بين الأعلى والأدنى، وفى حنينه الدائم إلى عالم الروح وغربته بين عالم المادة. وإذا كانت هذه الثنائية تتضمن - فى الكتاب - بعدا صوفيا يصل بين روح الإنسان وروح الكون خلال الخيال الشعرى، فإن تجليات هذه الثنائية تعود لتؤكد - فى الشعر - سمو الشعور على العقل، وسمو «دنيا الخيال» على «دنيا الناس»

لتصبح الدنيا الأولى - للخيال الشعرى - منبع البراءة والنقاء، ومجال التحليق والسمو، وقرينة التوحد والعودة إلى الأصل.

وتتجاوب كل هذه الأبعاد - فى نهاية الأمر - داخل السياق الرومانسى الذى يصل الشابى بمن سبقه من ممثلى «المدرسة الحديثة» ليعود هذا السياق فيمايز بين مفاهيم هذه المدرسة ونقائضها التى تتجاوب - بدورها - فى السياق المعارض للمدرسة القديمة. ولكن الأمر لا يقتصر - فى هذا التمايز- على المفاهيم التى تحدد التصورات الخلافية حول طبيعة الخيال أو فاعليته، فى الشعر الذى تبدعه كل مدرسة، بل يجاوز الأمر ذلك إلى مفاهيم أساسية أخرى، ذات طبيعة تأويلية توجه العمليات التى تتضمنها قراءة التراث السابق، بحثا عن نوع الخيال الذى تؤكده - أو تتصوره - كل مدرسة على حدة.

والفارق بين كتاب محمد الخضر حسين وكتاب الشابى فارق تأويلى من هذا المنظور الأخير، ذلك لأن كلا الكتابين يصوغ مفهومه الخاص عن الخيال على أساس من ممارسته النظرية والإبداعية فى الحاضر، ويحاول - فى الوقت نفسه - أن يقرأ هذا المفهوم فى تراثه الشعرى الذى يستند إليه فى الماضى، وعلى نحو يغدو معه تأويل الماضى وجها آخر من أوجه قراءة الحاضر.

وإذا كانت «المدرسة القديمة» التى ينتمى إليها محمد الخضر حسين تلوذ بصورة من التراث، تعول عليها فى فرض ثبات الماضى على تحول الحاضر، على أساس من قداسة ما تسميه «الأسلوب العربى الصميم» وضروبه المحدودة «فى الخيال»، فمن الطبيعى أن يعود ممثلو المدرسة الحديثة إلى هذا التراث، ليعيدوا اكتشافه من ناحية، ويدمروا الصورة الجامدة لهذا «الأسلوب العربى الصميم» وضروبه المحدودة «فى الخيال» من ناحية ثانية. والفعل الأول قرين البحث عن الأصول الحية التى تدعم حركة الجديد وتخلقه، ليتصل التمرد على الحاضر بتجليات التجدد فى الماضى، والفعل الثانى قرين عملية النفى التى ينفى بها الجديد المحدث نقيضه القديم فيدمر أصوله الجامدة فى الماضى، ليدمر فروعه الممتدة فى الحاضر. وكلا الفعلين يتضمن موقفا تأويليا بالمعنى الذى يجعل قراءة الماضى تتحرك على أساس من قراءة الحاضر، أو المعنى الذى يجعل العناصر الحية أو الجامدة – فى التراث – تتحدد على أساس من تجاوبها الضمنى – أو الظاهر – مع العناصر الحية أو الجامدة فى الحاضر، فتصبح قراءة التراث – فى آخر الأمر – تأويلا له، على أساس من موقف محدد فى الحاضر ومنه على السواء.

وينتمى كتاب الشابى «الخيال الشعرى عند العرب» إلى

جانب النفى فى قراءة الماضى، ذلك لأن الكتاب ليس سعيا وراء اكتشاف الأبعاد الإيجابية أو الأصول الحية المتجددة فى الشعر العربى القديم، بل الكتاب - فى جانبه النظرى - مواجهة ضمنية للعناصر المفهومية الجامدة التى يمثلها كتاب محمد الخضر حسين فى الحاضر، خصوصا تلك العناصر التى رأى فيها الشابى أساس هذا «الأسلوب العربى الصميم» الذى يفرض به أمثال محمد الخضر حسين سطوة الماضى على الحاضر. وكما تتخذ هذه المواجهة خاصيتها التأويلية التى تؤكد سلب الماضى فى علاقته بالحاضر، تؤكد المواجهة - بالقدر نفسه - حركة الحاضر فى علاقته بالمستقبل.

ويتحرك كتاب الشابى - من هذا المنظور - ليقدم قراءة للتراث الشعرى، قراءة تتحرك على أساس من إطار مرجعى محدد سلفا، تبدأ منه لتعود إليه، نافية القيمة عن كل ما يتنافر مع عناصره، أو يعرقل بذرة المستقبل الواعد الكامنة فى داخله. ومنطلق هذه القراءة هو البحث «عن الخيال الشعرى عند العرب»، ومجالها حقول إبداعية ثلاثة تنطوى على «الأساطير» و«الطبيعة» و«المرأة» ونوع أدبى مستحدث هو «القصة». ولا شك أن اختيار هذه الحقول له دلالته التى تتصل بالإطار المرجعى للقراءة، وتؤكد عناصره المتميزة فى السياق الرومانسى العام، كما أن اختيار «القصة» دون

«المسرح» له دلالته المماثلة. وإذا كان الهدف القريب من القراءة هو الوصول إلى «فكرة عامة عن الأدب العربى» فإن الهدف البعيد هو محاولة تحديد «الروح العربية» التى ينطوى عليها هذا الأدب، ومن ثم قيمة هذا «الأسلوب العربى الصميم» الذى يصدر عنها. ولكن هذا الهدف الأخير لا يتحقق إلا من خلال عملية مقارنة، يوضع معها الأدب العربى إزاء نقيض له، على نحو يكشف فيه كل نقيض عن حسن أو قبح نقيضه. والنقيض - فى هذا السياق - يمثله بعض النتاج المترجم للرومانسية الأوربية (من مثل ترجمة السباعى «أبطال» كارلايل، أو ترجمة الزيات آلام فرتر- جوته، ورفائيل- لامرتين...إلخ).

وإذا كانت بداية القراءة تنطلق من الخيال (نهر الإنسانية الجميل الذى أوله الروح وآخره الله) ومن المُتَخَيَّل (الطائر السماوى الذى يؤثر دنيا الخيال على دنيا الناس) فالنهاية معروفة سلفا، بل هى متضمنة فى حركة البداية نفسها. والأمر صحيح بالقدر نفسه فى عملية المقارنة التى يتحول فيها النقيض الغربى إلى طرف أعلى، يمثل بؤرة الإشارة المرجعية للفهم أو الحكم فى ثنائية جديدة، تتعارض فيها «رومانسية» المدرسة الحديثة مع «الأسلوب العربى الصميم» للمدرسة القديمة، أو تتدابر فيها «الروح العربية» و«الروح الغربية».

وعندئذ، تغدو أساطير العرب من قبيل الأساطير الجامدة، فهى «جافية لم تفقه الحق ولاتذوقت لذة الخيال»، وهى «أوهام معربدة شاردة لا تعرف الفكر ولا اشتملت على شىء من فلسفة الحياة» (ص٣٨). و«من المحال أن يجد الباحث فيها ما ألف أن يجده فى أساطير اليونان والرومان من ذلك الخيال الخصب الجميل ومن تلك العذوبة الشعرية التى تتفجر منها الفلسفة الناعمة تفجر المنبع العذب» (ص٢٣).

أما الطبيعة فإن شعراء العرب لم ينظروا إليها «نظرة الحى الخاشع إلى الحى الجليل»، وإنما كانوا ينظرون إليها نظرتهم إلى رداء منمق وجماد جميل، و«مثل هذه النظرة لاينتظر منها أن تشرق بالخيال الشعرى الجميل» (ص٧٦). وتظهر المقارنة بين الشعر العربى والمترجم من الشعر الغربى - من هذا المنظور - الفارق «بين الرنّة العربية الساذجة البسيطة وبين الرنة الغربية العميقة الداوية» (ص٦٥). ويرجع هذا الفارق إلى أن الشاعر العربى كان إذا عنّ له مشهد جميل عمد إلى رسمه «كما أبصره بعين رأسه لا بعين خياله.. كأنما هو آلة حاكية». أما الشاعر الغربى فإنه يفتح مغاليق نفسه إزاء موضوعه، ويتأمل مغزاه فى الوقت نفسه:

«هذا هو علة ما نحسّه من أن الصوت الغربى أقوى دويا وأبعد رنينا من الصوت العربى الخافت

الضعيف، لأن الصوت الغربى هو لحنان مزدوجان فى آن واحد، لحن يتصل بأقصى قرار فى النفس، ولحن يتصل بجوهر الشىء وصميمه. أما الصوت العربى فليس مصدره النفس ولاجوهر الشىء، ولكن مصدره الشكل واللون والوضع. وشتان بين القشرة واللباب» (ص١١٣).

وإذا انتقلنا من الطبيعة إلى المرأة، والصلة بينهما وثيقة، فالنتيجة واحدة «لا سمو فيها ولا خيال» (ص٧٦). ذلك لأن نظرة الأدب العربى إلى المرأة «نظرة دنيئة سافلة منحطة إلى أقصى قرار المادة، لا تفهم من المرأة إلا أنها جسد يُشتهى ومتعة من متع العيش الدنى.... أما تلك النظرة السامية التى يزدوج فيها الحب بالإجلال والشغف بالعبادة، أما تلك النظرة الروحية العميقة التى نجدها عند الشعراء الآريين، فإنها منعدمة بتاتا، أو كالمنعدمة فى الأدب العربى كله» (ص٧٢).

ولا يبقى بعد ذلك سوى «القصة». ولم يعرف العرب منها إلا ما كان الغرض منه «اللذة والإمتاع» أو «النكتة الأدبية والنادرة اللغوية» أو الحكمة وضرب المثل:

«وكلها أنواع قد تشبع الفهم فى تصنع اللغة

(المقامات) أو تصنع الحكمة (كليلة ودمنة) أو تسطح الحواس (قصص ابن أبى ربيعة الشعرى)، ولكنها أبعد ما تكون عن «الخيال الشعرى»، لأن العرب لم تجشم نفسها - فى القصص - السبيل الغامضة المتعرجة التى تغوص إلى أعماق الروح بل آثرت «تلك الطريق المنبسطة... العارية التى سارت عليها أساطير العرب وآدابهم» (ص١٠٢).

ومعنى ذلك كله أن الأدب العربى - فى مجمله - أدب «لا سمو فيه ولا إلهام ولا تشوف إلى المستقبل ولا نظر إلى صميم الأشياء ولباب الحقائق» (ص١٠٣). يضاف إلى ذلك أن كل ما أنتجه هذا الأدب -فى مختلف عصوره - «ليس له من الخيال الشعرى حظٌ ولا نصيب» و«أن الروح السائدة فى ذلك هى النظرة القصيرة الساذجة التى لا تنفذ إلى جواهر الأشياء وصميم الحقائق» (ص١٢١).

قد تدمر هذه النتيجة الهالة التى أحاطت بهذا «الأسلوب العربى الصميم» الذى تلح عليه «المدرسة القديمة» ولكن النتيجة نفسها تنفى القيمة عن الأدب العربى القديم كله لتجعل منه نتاج «روح عربية» لم يكن لها إلا أسوأ الأثر «فى إضعاف ملكة الخيال الشعرى» (ص١٢٢) وأخص خصائص هذه الروح أنها تنطوى على

نزعة «خطابية مشتعلة» ونزعة «مادية محضة». والخيال الشعرى نقيض النزعة الخطابية بطبعه، ذلك لأن هذا الخيال حركة للنفس المتأملة والشعور العميق، والخطابة حركة اللسان المندفع والانفعال العابر. و«النزعة المادية» أعدى أعداء الخيال بكل ما يتضمنه الثانى من سمو نورانى وشفافية روحية. وإذا كانت النزعة المادية لا تعدّ الشاعر شاعرا إلا إذا حاكى الحواس وخاطب الغريزة، فالنزعة الخيالية – فى المقابل – «لا تعتبر الشاعر شاعرا إلا إذا كان عالما سحريا لاتنتهى أطيافه وخيالاته ولا أضواؤه وظلماته، وتشعر فيه نفس القارئ أنها قد ارتفعت إلى ما وراء الغيوم وما خلف النجوم»[٣٩] . وإذا كانت النزعة الخطابية قد أثمرت «كثرة المترادفات» «فى الشعر العربى»، كما أثمرت «الميل إلى الإيجاز» و«وحدة البيت»، فإن النزعة المادية أثمرت النظر إلى الشعر بوصفه «وسيلة للهو وتزجية للفراغ» وكل هذا التلاعب الشكلى بالكلمات والأساليب.

وتأتى عملية المقارنة –أخيرا– لتوضح المزيد من الخصائص السالبة التى يلصقها الشابى بالروح العربية بالقياس إلى نقيضها الأعلى، فنسمع:

– «الروح العربية لا تستطيع أن تنظر إلى الأشياء كما تنظر إليها الروح الغربية فى عمق وتؤدة وسكون

لأنها مادية تقنعها النظرة العجلى التى تقنع بالسطح دون الجوهر واللباب» (ص١١١).

- «الروح العربية متكتمة لا تسمح للنور أن يلامس أحلامها، ولا للظلمة أن تعانق آلامها. وأما الروح الغربية فهى منبسطة تلقى بأفراحها وأتراحها تحت أقدام الليل وفوق أجنحة الرياح» (ص١١٩).

ومن الواضح أن ناتج مثل هذه المقارنة يتضمن هاجسا ملحا، مؤرقا، مؤداه أنه إذا كانت الروح العربية على هذا النحو فمن الأفضل أن نستبدل بملامحها السالبة ملامح موجبة، وأن نستبدل بأسلوبها «العربى الصميم» أسلوبا آخر ينطوى على روح جديدة، تحمل «طلاقة الحياة والحنين إلى المجهول». وبالمثل، فإنه كان الأدب العربى «كلمة ساذجة لا تعبر عن معنى عميق بعيد القرار، ولا تفصح عن فكر يتصل بأقصى ناحية من نواحى النفس» (ص١٠٣) فمن الأفضل لنا أن نطرح هذا الأدب، وأن نتخلى عن اتّباعه، وأن نطلب أدبا جديدا «يجيش بما فى أعماقنا من حياة وأمل وشعور، ويعبر عن «خفقات قلوبنا وخطرات أرواحنا وهجسات أمانينا وأحلامنا» (ص١٠٥). باختصار «ينبغى لنا إن أردنا أن ننشئ أدبا حقيقا بالخلود والحياة أن لا نتبع الأدب العربى فى روحه ونظرته إلى الحياة»(ص١١٢).

من اليسير أن نصف القراءة التى قام بها الشابى للتراث الشعرى بأنها قراءة غير بريئة لا تفارق إطارها المرجعى الذى تبدأ منه لتعود إليه، ملحة على نفى القيمة عن كل ما لا يتجانس معه. صحيح أن كل قراءة هى قراءة غير بريئة فى آخر المطاف. وصحيح أن القراءة المحايدة للماضى قراءة مستحيلة، لأننا لا نفهم الماضى إلا على أساس من أنظمة أولية شاملة لفهم وجودنا نفسه، فى الحاضر الذى نحياه(٤٠). ولكن ذلك كله لا يعنى إلغاء الوجود الموضوعى المستقل للماضى المقروء، بل تأكيد فاعلية الذات القارئة فى إدراكها موضوعها المستقل عنها فحسب.

ومن المؤكد أن الوجود الموضوعى للماضى المقروء قد تَقَلَّص إلى أقصى درجة فى قراءة الشابى، وأن العلاقة بين الذات القارئة وموضوعها قد اختلت اختلالا بيِّنا، بل تحولت العلاقة بينهما إلى علاقة تعارض، تذكِّر بعلاقة الأعلى والأدنى، تلك العلاقة التى تنافر فيها «النبى المجهول» مع شعبه الجامد، ليعود كى يتدابر – هذه المرة – مع تراثه «المادى» «الخطابى». ولذلك تحول وجود الماضى المقروء إلى إسقاط سالب لصورة الذات القارئة. أعنى أن هذه الذات قد نفت القيمة عن موضوعها عندما لم تدرك صورتها فيه. فنفيها القيمة عن الموضوع – بهذا المعنى – نفى لوجوده الذى لايحمل – أو يعكس – صورتها فى حقيقة الأمر.

والأساس المعرفي الذي تقوم عليه هذه القراءة ذو صلة بالأساس المعرفي الذي يصل الرومانسية بالتصوف، والذي تتضمنه هذه الأسطر من جبران(٤١):

كل ما في الوجود كائن فيك وبك ولك..
كل ما في الوجود كـائن في باطـنك
وكل ما في باطنك موجود في الوجود.

وقراءة الشابي تستنطق التراث الشعري على أساس من عملية إدراكية لا تختلف - في جذورها - عن العملية التي تجتلي بها الأنا -المتضمنة في أسطر جبران- ذاتها في موضوعها. ولكن الذات - في قراءة الشابي- تنفي القيمة عن موضوعها لأنه لم يعكس صورتها، وتنفي وجوده المستقل لأنه لم يستجب الاستجابة المرآوية المباشرة التي توحد بينها وبينه.

وعلينا أن نلاحظ - في الوقت نفسه - أن هذه الأنا التي تنطوي عليها قراءة الشابي لم تكن تفتش عن صورتها في التراث الشعري، من حيث هو معطى مستقل قابل للاكتشاف في ذاته، ويمكن أن يتضمن - بذاته - السالب في مقابل الموجب، في أي نوع من أنواع القراءة، بل كانت هذه الأنا تفتش عن صورتها في تراث جاهز، سبق تصنيعه من قبل، في كتابات محمد الخضر

حسين وأمثـاله من ممثلى المدرسة القديمة. ولذلك فإن نفى القيمة الذى نقابله فى كتاب الشابى ليس نفيا للتراث المستقل الذى نعرف بعضه، أو نحتج ببعضه على الشابى، بل هو نفى لتراث سابق التجهيز فى كتابات الإحيائيين ومختاراتهم الشعرية على السواء.

ويبدو أن الشابى لم يلتفت - فى حماسة معارضته كتاب محمد الخضر حسين - إلى الفارق الحاسم بين ما هو سابق التجهيز، ابتداء، وما هو معطى مستقل، يتضمن احتمالات تأويلية متعددة. ولذلك قرأ الشابى تراث محمد الخضر حسين والمدرسة القديمة أكثر مما قرأ تراثه*هو أو تراث المدرسة الحديثة، ونظر إلى التراث الأول على أساس النفور من الخيال الصناعى وإيثار الخيال الشعرى، فكانت النتيجة قرينة النفى المطلق لذلك التراث الذى يستند إليه محمد الخضر حسين وليس هذا التراث الذى كان يمكن للشابى أن يعثر فيه على مجلى ذاته القارئة. ولم يكن من قبيل المصادفة - والأمر كذلك - أن تنسرب فى أوصاف الشابى التى تنفى القيمة عن ذلك التراث الأول كثير من الأوصاف التى استخدمها العقاد على وجه التخصيص فى نفى القيمة عن شعر شوقى والمدرسة القديمة (ولنتذكر - على سبيل المثال - «الولوع بالأعراض دون الجواهر» و«اللباب» و«القشور» و«التفكك» وغيرها من المصطلحات الوصفية المتكررة فى «الديوان»).

وعلى أى حال، فإن الجوانب السالبة - فى قراءة الشابى - لا ترجع إلى إلحاح - معارضة كتاب محمد الخضر حسين ونفى قيمة تراثه فحسب، إذ هناك جوانب أخرى تقودنا إلى السياق الواسع الذى يمكّننا من تأمل الدوافع التى تتحرك بها قراءة الشابى، من منظور تجاوبها مع دوافع مشابهة لقراءات مغايرة.

ولنتذكر - ونحن نعرض لهذا السياق الواسع - أن الذين ثاروا على الشابى، بعد أن ألقى محاضرته عن «الخيال الشعرى» ونشرها كتابا، كانوا يصلون بينه وبين أعلام المدرسة الحديثة، ويرددون الاتهام نفسه الذى كان يوجه إلى العقاد وطه حسين وجبران. وأيا كان الاتهام الذى لحق الشابى، وآذاه فيما توضّح مذكراته ورسائله، فإن الخلاف بين الشابى وموجّهى الاتهام ليس خلافا حول الماضى ذاته فى حقيقة الأمر، بل خلاف حول قراءة الحاضر نفسه، وما يترتب على ذلك من خلاف حول الكيفية التى يمكن بها قراءة هذا الماضى.

أما الشابى - وكان فى العشرين من عمره - فقد كان يعى أنه يعيش فى طور من «أطوار الانقلابات الكبرى» التى يريد فيها التاريخ «أن يدور دورته المحتومة الخالدة». وكان يرى أن الاستجابة إلى المد الصاعد من هذه الدورة الانقلابية للتاريخ تعنى «التطور والتحرر والاستحالة»، وترتبط بالدوافع التى يتوتر معها الوعى

منشطرا إلى شطرين: «شطر ملول متبرم بالحاضر وما فيه، وشطر مشوق طامح إلى المجهول وما فيه»[٤٢].

وعندما يصبح التطلع إلى المستقبل - فى هذا الطور - مشبوبا بلهفة الوعى على مفارقة كل ما يعوقه من الماضى، والإبحار صوب ما يلوح له من بوارق المستقبل، تتصاعد حدة إحساس الوعى بالعناصر الجامدة فى الحاضر من ناحية، وتسقط هذه الحدة نفسها على الماضى - خلال عملية قراءته - من ناحية ثانية. ولا يرى الوعى من الماضى - والأمر كذلك - سوى مجلى لما يدعم العناصر الجامدة فى الحاضر، فينفى الوعى قيمة هذا الماضى، مسقطا بعض الحاضر على كل الماضى، على أساس من قناعة مؤداها:

> «لقد أصبحنا نتطلب حياة قوية مشوقة ملؤها العزم والشباب. ومن يتطلب الحياة فليعبد غده الذى فى قلب الحياة. أما من يعبد أمسه وينسى غده فهو من أبناء الموت وأنضاء القبور الساخرة» (الخيال الشعرى: ١٠٦).

ولا تختلف دوافع عملية قراءة الماضى التى انتهى بها الشابى إلى هذه النتيجة عن دوافع عمليات القراءة التى قام بها العقاد وطه حسين وجبران للماضى نفسه إلا فى الدرجة فحسب.

إن الفارق بين هذين النوعين من الدوافع فارق بين توتر الوعي الذي يسقط نفسه على الماضي، مرة بالسلب وأخرى بالإيجاب. لكن باعث الإسقاط واحد في الحالين. ولذلك نفى الشابي القيمة عن الماضي كله ليدفع المد الصاعد في «الدورة الانقلابية» التي يعيها، وأثبت العقاد وطه حسين وجبران القيمة في بعض عناصر هذا الماضي، ليدفعا المد الصاعد للدورة نفسها.

لقد أعاد طه حسين - على سبيل المثال - اكتشاف أبي العلاء، وأعاد العقاد اكتشاف المتنبي. ولم تقتصر القراءة - عندهما - على إعادة الاكتشاف، بل تضمنت عملية إسقاط لافتة؛ فكان المتنبي تجسيدا للفرد المتميز في تأبّيه على الآخرين وتمرده على مجتمعه، في عصر أصبح «الفرد الفذ» فيه مركز الكون في الاقتصاد والسياسة والفكر والأدب، بل في عصر أصبحت «عبادة بطولة» هذا الفرد موضوعا بارزا في الكتابة. ولنتذكر ترجمة محمد السباعي الباكرة لكتاب كارلايل «الأبطال» وصداه اللافت. وكان أبو العلاء نموذجا آخر لهذا الفرد الفذ في اندفاعته المذهلة - بأقصى درجة من القلق والتمرد - في عوالم الأفكار والمذاهب والعقائد. ولا يختلف جبران عن صاحبيه إلا على أساس من قلقه الروحي الخاص، هذا القلق الذي وجد ملاذه وأسقط صورته على ابن الفارض، وهو فرد فذ آخر «كانت روحه الظمآنة تشرب من خمرة

الروح فتسكر ثم تهيم سابحة، مرفرفة فى عالم المحسوسات حيث تطوف أحلام الشعراء وميول العشّاق وأمانى المتصوفين، ثم يفاجئها الصحو فتعود إلى عالم المرئيات لتدون ما رأته وسمعته بلغة جميلة مؤثرة»[٤٢].

وإذا كانت القراءة التى قدمها الشابى قد اقترنت بالنفى، فى مقابل القراءة التى انطوت على الإيجاب عند العقاد وطه حسين وجبران، فإن كلا النوعين من القراءة وجهان للوعى نفسه، فى دوافعه المتحدة العلة المختلفة المعلول. كل ما فى الأمر أن هذا الوعى يؤكد القيمة فى الماضى ليعود فيسلبها منه، أو العكس، فى نوع من الانقسام الحاد بين أقصى مدى البحث عن نظير قديم وأقصى مدى البحث عن جدة التفرد. ولكن يزيد من حدة الوعى - فى هذا الانقسام - نموذج الآخر، الذى ينطوى على وعد المستقبل، كما يطرحه الغرب (المتقدم) على الشرق (المتخلف). ولنتذكر أن الفرد «الفذ» الذى تحولت بطولته إلى عبادة، وفرديته إلى إيمان بلا نهاية، ليس سوى مجلى لنموذج هذا الآخر الذى يخايل الوعى المنقسم على نفسه بحلم المستقبل، ويبشره بقرب وصول «الدورة الانقلابية» - فى تاريخه - إلى كمالها. وبقدر إسهام هذا الآخر فى حدة التمرد على عناصر الحاضر الجامدة، بفاعلية التضاد بين المتقدم والمتخلف، يسهم هذا الآخر فى توجيه قراءة الحاضر والماضى على

السواء، فيتحول إلى ما يشبه النموذج الأعلى الذى تتقمصه الذات القارئة لهذا الوعى المنقسم، فى نفيها القيمة عن الماضى كله - كما فعل الشابى - أو إثبات القيمة لبعض عناصره - كما فعل العقاد وطه حسين وجبران.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يبحث العقاد وطه حسين وجبران عن تجليات مشابهة لنموذج هذا الآخر فى تراثهم، وأن يردّ العقاد عبقرية ابن الرومى إلى أصله الرومى، وإلى ما يتميز به الجنس الآرى عن الجنس السامى من عمق وانطلاق فى الخيال (هذا التمييز أكّده العقاد قبل ذلك فى تقديمه الديوان الثانى لرفيقه عبد الرحمن شكرى- ١٩١٣)(٤٤). ويتحدث طه حسين - بعد العقاد- عن «تغريب الشعر العربى» الذى قام به شعراء المهجر خصوصا جبران، ليرى - فى هذا التغريب - «تشريفا للشعر العربى ورياضة للذوق الشرقى واللغة العربية على أن يسيغا ما لم يتعودا أن يسيغا من قبل»(٤٥).

والعقاد هو الذى قال - فى تقديم الديوان الأول للمازنى، عام١٩١٣، فى القاهرة(٤٦):

«لقد تبوأ منابر الأدب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضى، ونقلتهم التربية والمطالعة أجيالا بعد جيلهم،

فهم يشعرون شعور الشرقي، ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربي».

وطه حسين هو الذى قال – فى تقديم أطروحته عن «فلسفة ابن خلدون الاجتماعية» عام١٩١٧، فى باريس(٤٧):

«إنى أعتقد بمنتهى اليقين أن تأثير أوربا، وفى مقدمتها فرنسا، سيعيد إلى الذهن المصرى كل قوته وخصبه».

وكلاهما قد تعارك – مع الآخر – عراكا نقديا لافتا، جرّ إليه الخصوم والأنصار، بعد ذلك، تحت عنوان «اللاتين والسكسون»، أو تحت قناعين لهذا الآخر على السواء.

وقراءة الشابى لتراثه جانب من جوانب هذا السياق العام، ينسرب نموذج الآخر الأجنبى فيها ليصبح النموذج الأعلى الذى تتحدد بالقياس إليه قيمة الماضى الشعرى، فتتحد الذات القارئة بهذا النموذج، أو تتقمصه، وتنطلق باحثة فى التراث عن ما هو صدى له، أو ما هو صورة مسقطة لها بعد اتحادها به، فتنتهى القراءة إلى النفى المطلق للقيمة، وتختتم بنبرة تذكر بالنبرة التى افتتح بها طه حسين كتابه «فى الشعر الجاهلى» منذ سنوات ثلاث فحسب، ولكن على نحو أكثر حدة، فنسمع:

«ذلك رأيي في الأدب العربي وفي موقفنا تجاهه، أقوله لأنه الحق وإن كنت أعلم أنه سيغضب طائفة كبيرة ممن يؤثرون الحياة في أكناف الدهور الغابرة، حيث السكينة التي لا تصم الآذان، والسبات الذي لا يستفز الحياة، ولكنني في غنية عن سخط هاته الطائفة من الناس وعن رضاها، لأنها تقدس كل ماضٍ وتعبد كل قديم لا لأن فيه حقا ونورا ولكن لأن رداء القدم يكسب مهابة الماضي وجلال التاريخ، أنا في غنية عن مثل هاته الطائفة من الناس» (ص١٢١).

من المؤكد أن الشابي كان سيرضي هذه الطائفة التي يتحدث عنها، لو بدأ بداية شبيهة بالبداية التي انطلق منها أحمد شوقي - النقيض الإحيائي في الإبداع - عندما قال في العام الذي صدر فيه «الديوان» للعقاد والمازني(٤٨):

واللّه ما مَوسِى وليلاته ... وما لَمرْتِينَ ولا جِيرْزِيلِ
أحقُّ بالشعرِ ولا بالهوى ... من قَيْس المجنونِ أو جميل
قد صوَّرا الحُبَّ وأحداثَه ... في القلبِ من مُسْتَصْغَرٍ أو جليل
تصوير من تبقى دُمَى شِعْرِه ... في كُلِّ دهرٍ وعلى كل جيل

فيفضل قصائد جميل بثينة على «ليالى» ألفرد دى موسيه وقصائد مجنون ليلى على قصتى لامرتين «جيرازييلا» و«رفائيل»، أو يقول كلاما شبيها بما قاله محمد الخضر حسين قبله بسبع سنوات عندما قارن - فى كتابه - بين تشبيه لڤيكتور هوجو وتشبيه لمعروف الرصافى. ولكن الشابى صدم هذه الطائفة، عندما عارض كتاب محمد الخضر حسين ونقض نظرته إلى الخيال، وعندما تصاعد بلامرتين - ومن شابهه بالطبع - إلى أعلى عليين، وهبط بشعر أمثال المجنون وجميل إلى أسفل سافلين، ونفى أن يكون العرب قد صوروا الحب وأحداثه فى القلب، من مستصغر أو جليل، فهم جفاة غلاظ الأكباد، مادّيون، لا ينظرون إلى المرأة إلا بوصفها لعبة للهو الجسد. وهل نجد بين هؤلاء العرب - فيما يقول الشابى - شاعرا «يعبد فى محبوبته ذلك الجمال الروحى المجسد» كما يقول لامرتين؟ (ص:٩٠)

والإجابة عن سؤال الشابى معروفة، تردنا إلى «الوسط الطبيعى» الذى حرم العرب من «النظرة الروحية العميقة التى نجدها عند الآريين» من ناحية، وإلى النزعة المادية التى أجدبت الخيال - نهر الإنسانية الجميل الذى أوله الروح وآخره الله - من ناحية ثانية. والشابى- فى كلتا الناحيتين - تلميذ مخلص للعقاد (أبيه الفكرى) وجبران (أبيه الروحى)، فالأول علّمه أن الجنس

الآرى صانع أساطير وشعب خيالى، بحكم وسطه الطبيعى الذى يوحّد بين الجميل والجليل، والثانى علمه أن «الإنسان كائن منتصب بين اللانهاية فى باطنه واللانهاية فى محيطه» وأن للتخيلات رسوما كائنة فى سماء الآلهة تنعكس على مرآة النفس»[٤٩].

هوامش:

(١) **ديوان حافظ إبراهيم** (دار الكتب ، القاهرة) ١/٩٢.

(٢) **ديوان أبي القاسم الشابي** (بيروت ، ١٩٧٢) ص: ٦٢. وسنكتفي – بعد ذلك – بالإشارة إلى الصفحة في المتن.

(٣) محمد الخضر حسين ، **الخيال في الشعر العربي** (القاهرة ١٩٢٢)، ص٤ .

(٤) راجع البحث ، السابق.

(٥) أبو القاسم محمد كرو ، **آثار الشابي** (المكتب التجاري ، بيروت)، ص١٢١.

(٦) **الخيال المتعقل** ، سبق ذكره.

(٧) **الخيال في الشعر العربي** ، ص ١٣ .

(٨) المصدر السابق ، ص ٦٩.

(٩) نفسه ، ص ٧–٨.

(١٠) **رسائل الشابي** (تونس ١٩٦٦)، ص ٤٦ .

(١١) أبو القاسم الشابي، **الخيال الشعري عند العرب** (تونس ١٩٦٣)، وراجع بوجه خاص تقديم زين العابدين السنوسي، ص ١٣ .

(١٢) يمكن أن نذكر – على سبيل المثال – بصدور الديوان الأول لعبد الرحمن شكري في ١٩٠٩ ، وفي ١٩١٠ «**أنداء الفجر**» لأبي شادي، و١٩١٣ الديوان الأول للمازني والثاني لشكري، و١٩١٦ الديوان الأول للعقاد، و١٩١٨ «**المواكب**» لجبران...إلخ.

(١٣) أبو القاسم الشابي، **مذكرات** (الدار التونسية للنشر، تونس)، ص ٥٧.

(١٤) **آثار الشابي**، ص ١٢٢-١٢٣.

(١٥) المصدر السابق، ص١١٧.

(١٦) نفسه، ص١٢١.

(١٧)

- C.M. Bowra, **The Romantic Imagination**, oxford Univ. Press, London 1966, P.I.

(١٨)

- **Princeton Encyclopedia of poetry and poetics**, princeton Univ. press, 1974, p. 74.

(١٩) عباس العقاد، **ديوان العقاد** (القاهرة ١٩٦٧)، ص ٤٧.

(٢٠)

- C.M. Bowra, **op. cit**, p.11

(٢١) **الخيال في الشعر العربي**، ص٩.

(٢٢) **الخيال الشعري**، ص ٣٠ ، ٣٢ ، ١٠٢.

(٢٣) راجع لصاحب البحث، **المرايا المتجاورة** (القاهرة ١٩٨٣)، ص ١٤٨.

(٢٤) رفائيل - **صحائف سن العشرين**، نقله إلى العربية أحمد حسن الزيات (الطبعة السابعة، القاهرة ١٩٦١)، ص ١٥٨ - ١٥٩.

(٢٥) نقلا عن ميخائيل نعيمة، **الغربال** (بيروت ١٩٧٥)، ص ٢٥٠.

(٢٦) إبراهيم المازني، **حصاد الهشيم** (القاهرة ١٩٤٧)، ص ١٠٤.

(٢٧) **ديوان عبدالرحمن شكري** (الإسكندرية ١٩٦٠)، ص ١٢١.

(٢٨) **الغربال**، ص ١٠٦.

(٢٩) طه حسين، **لحظات**، المجلد الحادي عشر من **الأعمال الكاملة** (بيروت

١٩٧٤)، ص ٢٠٤.

(*) كذا فى الأصل.

(٣٠) **ديوان ابن عربى** (مكتبة المثنى، بغداد)، ص١٧.

(٣١) يلفتنا محمد عبد الحى إلى التشابه بين أبيات الشابى والأبيات التالية لابن عربى من «**ترجمان الأشواق**»:

كل ما أذكـــره من طـــــلل ... أو ربوع أو مغان كلمـــــا...

وكـذا السحـب إذا قلت بكـــت ... وكذا الزهر إذا ما ابتسمــــا

أو بـروق أو رعـود أو صـــبا ... أو رياح أو جنوب أو سمـــا

أو طريـق أو عتـيق أو نقـــا ... أو جبال أو رحيل أو رمــــا

كل ما أذكــره مما جــــرى ... ذكره أو مثلـــه أن تفهمـــا

منه أســرار وأنوار جـــلت ... أو علت بهـــا رب السمـــا

لفؤادى أو فؤاد من لــــه ... مثل مالى من شـروط العلمــا

صفة قدســية علويـــة ... أعلمــت أن لصــدقى قدمــا

راجع:

- Muhammad Abdul -Hai, **Tradition and English and American Infleunce in Arabic Romantic poetry,** Ithaca press, London 1982. p.76.

(٣٢) أبو القاسم محمد كرو، **الشابى** (بيروت ١٩٦٠)، ص ٢٧٢.

(٣٣) **آثار الشابى**، ص ١٤١-١٤٢.

(٣٤) المصدر السابق، ص١٤٢.

(٣٥) **الخيال الشعرى**، ص٧٠.

(٣٦) المصدر السابق، ص٦٥.

(٣٧) **ديوان عبدالرحمن شكرى**، ص٢٦٦-٢٦٧.

(٣٨) **الخيال الشعرى**، ص١٠٢.

(٣٩) **آثار الشابي**، ص١١٨.

(٤٠) راجع:

- R.e. Palmer, **Hermeneutics**, North Western Univ. Press 1969, P.10.

(٤١) جبران خليل جبران، **المجموعة الكاملة** (بيروت ١٩٦٤)، ص ٥٨٥.

(٤٢) **آثار الشابي**، ص ١١٥.

(٤٣) جبران، **المجموعة الكاملة**، ص ٥٦٥.

(٤٤) لمزيد من التفاصيل راجع:

- M. Abdul-Hai. **op. cit**, pp. 129-134.

(٤٥) طه حسين، **حديث الأربعاء** (القاهرة ١٩٦٢) ٣/١٤٦-١٤٧.

(٤٦) **ديوان المازني** (المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، القاهرة)، ص١٣.

(٤٧) طه حسين: **فلسفة ابن خلدون الاجتماعية**، المجلد الثامن من **الأعمال الكاملة** (بيروت ١٩٧٥)، ص ١٦٦.

(٤٨) محمد صبري، **الشوقيات المجهولة** (القاهرة ١٩٦٢) ٢/١٧٣.

(٤٩) جبران: **المجموعة الكاملة**، ٥٨٨، ٢٩٢.



محمد مندور ناقدا للشعر

١- مدخل

كان محمد مندور (١٩٠٧-١٩٦٥) تلميذا لجيل الليبراليين، وجّهه طه حسين - على وجه الخصوص - إلى دراسة الأدب العربى، وعمل على إرساله فى بعثة إلى فرنسا للحصول على درجة الدكتوراة. ولكن تميز مندور عن جيل أساتذته دفعه إلى اتخاذ طريق مخالف للدراسة، ساعد عليه ما واجهه من أوضاع متغيرة فى فرنسا (١٩٣٠-١٩٣٩). وطالت دراسته دون أن يحصل على درجة الدكتوراة، وعاد إلى مصر بعد تسع سنوات ليختلف منذ اللحظة الأولى مع أستاذه طه حسين الذى رفض أن يعينه فى قسم اللغة العربية، ويخالف أساتذته فى فهمهم للأدب ومناهج دراسته.

وكانت عودة مندور إلى مصر عام ١٩٣٩، أى بعد عشرين عاما على وجه التحديد من عودة أستاذه طه حسين من فرنسا فى أكتوبر ١٩١٩. وكانت الصورة التى يواجهها مختلفة اختلافا كبيرا عن الصورة التى واجهها أستاذه طه حسين. لقد خفت صوت الشعر الإحيائى بوفاة قطبيه الكبيرين حافظ وشوقى (١٩٣٢) ولم يبق منه إلا أنفاس واهنة لدى الجارم ومحمد عبدالمطلب وأحمد

محرم، وسيطرت الأصوات التي بشرت بالرومانسية (مطران، العقاد، المازني، شكري) وبدأت أصوات رومانسية خالصة في الظهور والتأثير (أحمد زكي أبو شادي، علي محمود طه، إبراهيم ناجي، محمود حسن إسماعيل) وقرّت علاقة الشعر بالوجدان، وتأصلت طرائق جديدة لنقد الشعر الحديث ودراسة الشعر القديم، وأوشكت المعركة مع الإحيائيين على الانتهاء.

ولكن المفاهيم الجديدة التي طرحها الرواد كانت في حاجة إلى مناقشة على مستويات متعددة، خاصة أن تعقد الصراع الاجتماعي في مصر وتطوره فرض إعادة النظر في المقولات الفكرية الكبرى التي حرّكت الليبراليين ووجّهت ممارساتهم السياسية والاجتماعية والأدبية. وكأن الأمر لم يعد أمر قديم فحسب بل أمر جديد أيضا. وأصبحت الحاجة ماسة لمواجهة بقايا القديم في صوره الإحيائية والسلفية ومواجهة الجديد في صوره الليبرالية، وما يصاحبها من نزوع بالغ إلى الفردية. وزاد من ضرورة هذه المواجهة ما ظهر في الفلسفة الفردية التي تبناها الرواد من قصور متزايد، سواء في الفكر السياسي أو في الفكر الأدبي، وكان على الجيل الجديد - جيل مندور - مواجهة هذا القصور وتجاوزه، والتحول من صيغة الفردية (الليبرالية) إلى صيغ متعددة، تحاول مجاوزة أزمة المجتمع المصري التي تزايدت في أواخر الثلاثينيات وما أعقبها.

ولم يعد الجيل الجديد مستعدا للمضى فى التسليم بالصيغة الليبرالية التى تحتوى الخلافات الكمّية بين طه حسين والعقاد وهيكل ولطفى السيد وغيرهم. لقد تجاوزت طلائع هذا الجيل الصيغة الواحدة التى ضمت الجيل السابق عليها، وانتهت إلى صيغ متعددة كانت استجابة للتغيرات الأساسية فى الواقع المصرى، خصوصا بعد أن تميزت قضية الصراع الطبقى وتحددت على نحو يفرض مواجهة مختلفة، وبعد أن لم يعد لدى أقطاب الليبرالية – رغم استمرارهم فى الكتابة – شئ مؤثر، يمكن أن يُقَدَّم منذ نشوب الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩). وكان على الجيل الجديد الذى بدأت جهوده تقريبًا مع نشوب الحرب العالمية الثانية أن يطرح صيغا متعددة، أخذ بعضها شكل الديمقراطية الاجتماعية التى تبنًاها مندور ودعا إليها، أو شكل الاشتراكية الديمقراطية عند لويس عوض(١)، كما أخذ بعضها الآخر أشكالا أخرى تتدعم بالعلم لتنفى «خرافة الميتافيزيقا»، أو تتدعم بالاشتراكية الماركسية لتنفى الوضع الطبقى والاقتصادى المتخلف والمتدهور. وفى الوقت نفسه، حافظ فريق آخر على الصيغ الليبرالية للأساتذة، على نحو ما فعلت سهير القلماوى وغيرها من تلامذة طه حسين الذين مضوا فى الطريق الليبرالى إلى نهايته.

وبقدر ما كان الطليعة من أبناء هذا الجيل يتميزون، على مستوى الفكر السياسى والاجتماعى، عن جيل الرواد كانوا

يتميزون على مستوى الفكر الأدبي. فهم الذين أصّلوا المفاهيم التى تتجاوز الرومانسية (الوجه الإبداعى الليبرالية) ابتداء من الواقعية النقدية وانتهاء بالواقعية الاشتراكية ونظرية الانعكاس فى الفن، مرورا بنظرية الخلق و«النقد الجديد» الذى أفاد من الوضعية المنطقية، وهم الذين تجاوزوا - بالفعل - دراسة الأدب الفصيح إلى الآداب العامية، وأصّلوا دراسة الرواية والمسرح، وخطوا خطوات أبعد فى مجال الفنون التشكيلية. وكان جهدهم فى التأصيل مواكبا لجهدهم فى الترجمة والتعريف بالأصول الكبرى فى نظرية الأدب أو النقد. ولا أهدف - هنا - إلى الحصر، وإنما أحاول - فحسب - الإشارة إلى أمثلة تميز فكر أبناء ذلك الجيل فى أوجهه المتعددة عن فكر الجيل السابق عليهم، الأمر الذى جعلهم - بحق - «جيل تحول» كان محمد مندور واحدا من أبرز طلائعه.

وإذا نظرنا إلى الفكر الليبرالى فى هذه المرحلة على أنه نقيض الماركسية، نجد أن محمد مندور ظل يحاول التوسط بين النقيضين، منذ آخر الثلاثينيات وطوال الأربعينيات، ويدعو إلى توازن الطبقات الاجتماعية، عن طريق ما أسماه «مذهب الديمقراطية الاجتماعية» التى هى نوع من الراديكالية تواجه الحرية الفردية المطلقة، وتدعو إلى تدخل الدولة للحد من الرأسمالية المطلقة والعمالية المطلقة، فتتوسط بذلك بين النقيضين، وتوازن بين

الطبقات موازنة إصلاحية. والهدف إعادة بناء المجتمع المصرى على أساس جديد، يأخذ من الديمقراطية الليبرالية مفهوم الحرية، ويأخذ من الاشتراكية العلمية مفهوم السيطرة على وسائل الإنتاج، فذلك هو السبيل إلى تحقيق العدالة الاجتماعية، التى كانت حلما يؤرق الإصلاحيين من جيل مندور[٢].

هذا النزوع الإصلاحى عند مندور، على المستوى السياسى الاجتماعى، كان يواكبه نزوع آخر على مستوى التفكير الأدبى. بمعنى أن محاولة الحد من الطغيان السياسى والاقتصادى للفرد كانت تواكب - فى ذهن مندور - محاولة الحد من الذات المتضخمة فى الأدب، وإعادة التوازن المفتقد - نتيجة لذلك - بين الذات والموضوع فى الإبداع، وبين الأديب والحياة فى الدرس الأدبى. وبتلك الصيغة حاول مندور أن يفهم حركة الفرد فهما متوازنا، من حيث علاقة الأديب بالحياة على المستوى الإبداعى، ومن حيث علاقة الفرد بالجماعة على المستوى السياسى الاجتماعى. ولقد أكدت هذه الصيغة إيمان مندور بقدرة الأدب ودراسته على توجيه حركة المجتمع بأسرها من خلال أفراده المستنيرين، فإذا كان الأدب «أقوى عامل فى مراجعة القيم وتفنيد باطلها من صحيحها»[٣] فإن دراسة الأدب «هى المدرسة التى يتخرج منها قادة الرأى فى البلاد»[٤]. ولذلك رفض مندور أدب الأبراج العاجية، كما حاول أن

يقيم توازنا بين القدم والحداثة، أو بين التراث والفكر الأوربى، ودعا إلى الأصالة التى تتجاوز الشكلية والأنماط الجاهزة، كما تجاوز المثال الرومانسى الآفل، بتعالى شاعره وتباعده عن الحياة، وظل مندور حريصا على الأصالة حرصا لا حدود له.

هذا الحرص على الأصالة دفع مندور إلى مهاجمة بقايا الإحيائيين لما فى أفكارهم من تبعية لنموذج تراثى قديم وتقليد له، كما دفعه إلى مهاجمة أنصار الثقافة الغربية الذين تعاملوا معها بنفس الفهم الإحيائى للتراث، فتقبّلوها كما هى دون نقد، بل دون فهم عميق. لقد كان مندور يسعى إلى الأصالة، وبداية الأصالة هى الوعى بالذات من حيث موقفها من الحاضر وعلاقتها بالمستقبل. ولا سبيل إلى التطور – عنده – إلا بمعرفة الثقافة الغربية، ولكن المعرفة غير التقليد وغير النقل. المعرفة امتلاء الذات المدركة بموضوعها. وهى – بذلك – مرادفة للفهم الصحيح، «وكل فهم صحيح تملك للمفهوم، ونحن نستطيع تملك كل ما خلفه البشر من تراث»(٥). وما سوى ذلك فقدان للأصالة، لأننا إذا أخذنا بالقشور والهياكل تاركين اللباب والمعانى الدفينة «سنفقد عندئذ أصالتنا دون أن نستعيض عنها بأصالة أخرى»(٦) . «وأى نفع لبلادنا بل لأنفسنا فى أن ندّعى التأليف ويكون عملنا هو عدم أمانة فى الترجمة، نترجم ما يسهل علينا فهمه، ونهمل ما يشق، ثم ننثر حول النص الأوربى شيئا من عنديّتنا الشخصى، وبعد ذلك ندّعى أننا قد ألّفنا كتبا. ومن يستطيع

فى هذا البلد أن يدرك أصالتك - إن كانت لك أصالة»[٧]. وإلحاح مندور على الأصالة، يشى بغايته، ويكشف وعيه بالمعضلة التى يواجهها، وهو يلخص هذا الوعى - على المستوى الأدبى - بقوله:

«إننا لا نزال بعيدين عن النضج الأدبى المنشود الذى يخضع للفن وينتزع منه مدلوله بدلا من أن يملى عليه رأيا كوّنته لنا من قبل ثقافتنا الإسلامية، أومطالعتنا فى كتب الأوربيين»[٨].

ولعل حرص مندور الدائم على الأصالة هو الذى دفعه إلى إعادة النظر المستمرة فى آرائه، وذلك بقدر إفادته من واقع الحياة المتطور شيئا جديدا يضيف إلى ما لديه أو يعدِّل منه. ولذلك كان من أسرع أقرانه استجابة إلى التغيرات الاجتماعية التى حدثت فى مصر بعد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢، فتخلَّى عن بعض جوانب فكره الأدبى وعَدَّل بعضها، ونادى - قبيل وفاته - بما أسماه «النقد الإيديولوچى». كما أن هذا الحرص على الأصالة هو الذى جعل مندور يبدأ حياته النقدية بمراجعة ما أنجزه الجيل السابق عليه، وتحديد ما يميزه عن ذلك الجيل الذى استسلم إلى «ضغط الهيئة الاجتماعية». قد نختلف مع مندور فى حقيقة ذلك الاستسلام، ولكن يصعب أن نختلف معه فى تميزه الحقيقى عن الجيل السابق عليه، وذلك ما يمكن أن نحدده من زاوية أساسية فى فكره الأدبى، هى زاوية نقد الشعر، التى تبدأ بالبحث عن أصالة متميزة فى النظر

إلى علاقة المبدع بالحياة وموقفه من الماضى والحاضر، وتتحرك صوب تأصيل مفهوم متميز للشعر ومنهج محدد فى دراسته.

٢- مفهوم الشعر

يمكن أن ندرج مفهوم مندور للشعر في إطار «نظرية التعبير» التي نشأت مصاحبة للإبداع الرومانسي في أوربا وتبلورت نتيجة ما وجِّه للرومانسية نفسها من نقد. ولكن مفهوم مندور للتعبير ليس مفهوما آليا يرد الشعر إلى تعبير مباشر عن وجدان، أو تدفق تلقائي لانفعالات. لقد مكّنته إقامته الطويلة نسبيا في فرنسا، وتعمقه في دراسة الحركات الشعرية والجهود النقدية من تقديم فهم ناضج للتعبير، قاده إلى إدراك تميز صورة «التعبير» في القصيدة عن أصلها الذى نشأت منه، كما قاده إلى الوعى بطبيعة العلاقة بين الذات المبدعة وموضوعها في الشعر، وتحديد هذه العلاقة بوصفها علاقة فاعلة في جانب مهم من جوانبها. فضلا عن أن تفكيره السياسي والاجتماعى كان يقوده في فهم الشعر، بوعى أو بدون وعى، إلى الإلحاح على توازن العلاقة بين المبدع والحياة، ومن ثم العلاقة بين الذات والموضوع وعدم تغليب أحدهما على الآخر. وبذلك، تميز مفهوم مندور للتعبير في الشعر عن مفهوم الجيل السابق عليه.

ومن المؤكد أن وعيه بهذا التميز هو الذى أفضى به إلى دعوة «الهمس» وإلى الربط المستمر بين الشعر والحياة. بل إن مفهوم «الهمس» ليس سوى نتيجة لملاحظة الصلة العميقة التى تربط بين الإبداع والكشف عن أسرار الحياة الإنسانية. الهمس – عند مندور – نقيض طغيان الذات أو ضعفها، فالشاعر القوى هو الذى يهمس فتحس صوته خارجا من أعماق نفسه فى نغمات حارة، وهو غير الخطابة التى تغلب على الشعر فتفسده، إذ تبعد به عن النفس:

«الهمس ليس معناه الارتجال فُيَغنِّى الطبع فى غير جهد ولا إحكام صنعة، وإنما هو إحساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر فى تحريك النفوس وشفائها مما تجد، وهذا فى الغالب لا يكون عن وعى من الشاعر بما يفعل، وإنما هى غريزته المستنيرة لا تزال به حتى يقع على ما يريد. الهمس ليس معناه قصر الأدب أو الشعر على المشاعر الشخصية، فالأديب الإنسانى يحدّثك عن أى شئ يهمس به فيثير فؤادك، ولو كان موضوع حديثه ملابسات لا تمت إليك بسبب»(٩).

والحقيقة المؤكدة – عند مندور – هى أن وظيفة الشعر ليست مجرد إفراغ الانفعالات أو النقل الآلى لمشاعر المبدع من أعماق

نفسه إلى القصيدة الملموسة، فذلك إحساس مسرف أو عاطفية مطرطشة. و«الإحساس المسرف والعاطفية المطرطشة خليقتان بأن تصرفا النفس عما تقرأ»[١٠]. إن بداية فهمه للوظيفة تتحدد بمصطلح «التعبير». وهو مصطلح يشى برفضه مبدأ المحاكاة القديم الذى أحال الشعر إلى مجرد وصف للعالم الخارجى. وهو مبدأ يرفضه مندور الذى يفهم الجانب الوظيفى من الشعر فى ضوء الضرورة الداخلية الملحة التى تدفع الشاعر إلى التعبير عن ما فى داخله. ولكنَّ ثمة مستويين للتعبير، مستوى بسيط ساذج يرادف الإفراغ الآلى للانفعالات، وذلك بنقلها من وجودها الداخلى فى النفس إلى وجودها الخارجى فى القصيدة المنجزة. وهو مستوى للتعبير لا يفترق عن المحاكاة إلا فى أنه يجعل الشاعر يحاكى عالم الطبيعة الخارجى، الأمر الذى يجعل القصيدة مجرد تفريغ للانفعالات، أو مجرد وسيط حسى ينقل فعلا اكتمل داخل المبدع حدسيا، فيما يفترض كروتشة. وثمة مستوى آخر للتعبير، وهو مستوى يقوم على التسليم بالدور الذى تلعبه اللغة نفسها فى صميم عملية التعبير من حيث هى أداة لا يقتصر دورها على النقل، وإنما تساهم فى تحوير الانفعالات الشعرية وتعديلها، داخل ما أسماه چون ديوى «فعل التعبير» الذى هو عملية تفاعل بين طرفين: مادة خام هى الانفعالات، وأداة أو وسيط هى اللغة، يؤثر كل منهما فى الآخر ويتأثر به، فى تفاعل طويل المدى يؤدى إلى تخلق شئ جديد

هو القصيدة المنجزة التي لن يكون لها - بهذا المعنى - أي شكل من أشكال الوجود القبلي أو المسبق.

أما مندور فإنه يسلم - منذ البداية - أن «التعبير» هو الأساس الفلسفي الذي ينبغي أن يفهم في ضوئه الشعر، لكنه عندما ينتقل إلى هدف التعبير، يوضح الأمر أكثر، فينفي المستوى الأول للتعبير، ويؤكد المستوى الثاني، ناظرا إلى الشعر بوصفه محاولة للسيطرة على الانفعالات من خلال تجربة هي نتاج لتفاعل عالمين، هما: العالم الداخلي الذاتي، والعالم الخارجي أو الحياة المحيطة بالشاعر. وفي مثل هذا الفهم، لا تصبح القصيدة مجرد مظهر فيزيائي لتعبير تم الحدس به داخليا، بل تصبح هي الفعل التعبيري ذاته بعد أن تفاعل داخله طرفان : المادة الخام، والوسيط الحسي (ولهذا السبب يصف مندور الهمس بأنه إحساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام لها) أو تصبح القصيدة - بعبارة أخرى - هي الفعل التعبيري بعد أن تفاعل داخله العالم الخارجي والداخلي للمبدع.

وليس هذا التفاعل مجرد عملية «تقنية» - أو «صياغة» كما يؤثر مندور القول - وإنما هو أمر مرتبط بالهدف الأساسي من التعبير، وهو «الفهم» لا «التفريغ». الفهم فعل خلاق يحاول فيه المبدع أن يتأمل ما في داخله ليدركه ويتعرف عليه، فتتحول

انفعالاته الغامضة المهوشة إلى «شعور» يمكن إدراكه والتعرف عليه. وكل تعرف وإدراك يعنى تغيرا داخل المبدع وتطويرا لمنحناه النفسى يجعله أكثر ثراء، ذلك لأن المبدع حين يتعرف على ما في داخله ويدرك الأثر الذى أحدثه العالم الخارجى فيه، يصبح أكثر وعيا بالحياة التى هو طرف فيها، وأكثر فهماً لما يدور فيها، فإذا نقل المبدع إلى الآخرين تعبيره عن نفسه - أو فهمه للحياة - أحدث فيهم أثرا مماثلا، لأنه سيجد فى أنفسهم شبيها بما فى نفسه، فيزيد من فهمهم لأنفسهم، ويثرى تجاربهم الحياتية المحدودة بتجارب أعمق وأغزر. والنتيجة هى ازدياد وعيهم بالحياة التى تكشّفت أسرارها للشاعر - أو الأديب بعامة - قبل أن تتكشف لهم. هكذا، يقول مندور:

> «إننا لا نكتب لنسكب ما فى نفوسنا فى أنفس الغير، وإنما لنعين كل نفس على الوعى بمكنونها .. فنحن إذ نكتب لا نفعل ذلك إلا لأن الحياة قد كشفت لنا عما فى طبيعتنا من تجازيع نُطلع الغير عليها لتعينهم على اكتشاف ما اكتشفنا فيجدون فى أنفسهم ما وجدنا .. وإذاً فنحن نكتب لنساعد الغير على اكتشاف نفسه، ونحن نريحه بتجاربنا من المزاولة الفعلية»(١١).

من هذا المنظور، تغدو غاية الأدب بعامة - والشعر بخاصة - هي «نقد الحياة»، ولكن بشرط تأكيد «أن نقد الحياة.. معناه فهم الحياة، أي فهم النفس البشرية[١٢]»، أي أن المبدع عندما يتفهم نفسه يتفهم الحياة أكثر، فيغدو قادرا على تغييرها إلى ما هو أفضل له ولغيره من البشر. وعمله بهذا المعنى أقرب إلى أن يكون خلقا لحياة أو تعبيرا عن حياة أكثر خصوبة لا مجرد محاكاة لحياة ذات طبيعة ثابتة، أو لنقل - مع مندور - إن عمل الشاعر «فيه تطلع إلى المجهول وإحساس بالواقع»[١٣].

ومن هنا، كان الأدب بوجه عام هو «العبارة الفنية عن موقف إنساني»[١٤]. وموقف الشاعر - شأن موقف الأديب بعامة - موقف منحاز بالضرورة إلى صالح الإنساني، وإلا لم يكن لمفهوم التعبير عن موقف إنساني أي معنى، فالشاعر لا يمكن أن يكون محايدا إزاء موضوع إبداعه، بل «لابد أن يحس في كتابته بعطف أو بغض»[١٥]. هذا العطف أو البغض مرتبط - بداهة - بسعي الأديب إلى التأثير في حياة الآخرين وتوجيهها إلى الأفضل، لأن:

«الأديب بفطرته لا يكره أن يكون ذا أثر في البشر بل يسعى لإحداث الأثر، وهو عزاؤه الوحيد، ولكنه يفطن بطبيعته إلى أن الأثر يكون أعمق كلما كان قصده إلى إحداثه غير مباشر، وهذا حق»[١٦].

ويترتب على ذلك أن يغدو الشاعر رافضا بالضرورة للمسلمات الجاهزة والمواضعات الثابتة، فيضع معيارا خاصا به على المستوى الأخلاقى، بحيث لا يصبح المحتوى الأخلاقى للقصيدة إطار القيم الذى يتواضع الناس على خيريته، وإنما إطار القيم الذى يحلم الشاعر بفرضه لتطوير حياة البشر. ولذلك يمكن للشعر - شأنه شأن الأدب بعامة - أن يلعب دورا كبيرا فى ثورات الشعوب وحركاتها الاستقلالية والاجتماعية:

«وذلك لأنه وإن تكن هناك علاقة وثيقة بين معنويات الحياة ومادياتها إلا أن إدراك تلك العلاقة قبل أن تصبح أمرا واقعيا محسوسا لا يتأتى لعامة الناس، فما يسمى استقلالا أو حرية قد تتعشقه النفوس الكبيرة لذاته، أما جمهرة الشعب فلابد أن تدفع إلى ذلك. لابد أن توضح العلاقة بين هذه المعانى وبين المعانى المادية اليومية حتى يغضب الشعب لتلك المعنويات. وكذلك الأمر فى الحركات الاجتماعية، فالبؤس المادى ذاته لا يحرك الشعوب بل يحركها الوعى به»(١٧).

ولكن كيف يساهم الشاعر فى تحقيق هذا الوعى؟ وهل يتطلب ذلك من الشاعر عقيدة محددة؟ وإذا كان الأمر كذلك، فهل

الأساس فى هذه العقيدة موقف من علاقات الإنتاج المتخلفة أم مجرد تصور أخلاقى يستند إلى مفاهيم إصلاحية فحسب؟ بعبارة أخرى، هل الأصل فى عقيدة الشاعر وفى تحريكه لوعى الآخرين الحرص على الثورة أو الإصلاح؟ هنا لا يردنا مندور - فيما كتبه فى آخر الثلاثينيات وطوال الأربعينيات - إلى شئ ثابت، بل يحيلنا إلى الجانب الإنسانى من المبدع فحسب، وإلى مجرد إخلاص الشاعر وإيمانه بما يقوله، ما ظل هذا الفن بقوة يساعد على رفض كل ما هو شر ومعوق لسعى البشر إلى الكمال، وكأن مندور أميل إلى تحديد الجانب الوظيفى من التعبير فى الشعر داخل إطار أخلاقى مرن، وثيق الصلة بالنزوع الإصلاحى فى فكر مندور السياسى والاجتماعى. بعبارة أخرى؛ إن راديكالية مندور السياسية تتحول إلى «إصلاحية» شعرية، لو حاولنا توصيفها من وجهة نظر أكثر جذرية، وجهة نظر تبرر توصيفها بأن وظيفة القصيدة - عند مندور - هى الإفهام الهامس، لا التحريض الناتج عن إعادة تشكيل معطيات الواقع تشكيلا رمزيا ينبئ عن موقف ثورى بالضرورة.

ولذلك كانت وظيفة الشعر وظيفة إصلاح أو علاج عند مندور. ولكن هذا تفسير لا نضارة فيه، فالأمر فى فهم مندور لوظيفة الشعر أعمق من هذا التبسيط. ويبدو ذلك جليا، عندما نضع فى اعتبارنا أن الشاعر يسهم فى تعميق وعى الآخرين بواقعهم

بشكل غير مباشر، وذلك عن طريق الكشف عن أعماق النفس من حيث صلتها بالحياة، أو عن طريق الكشف عن ما تنطوى عليه ذات الشاعر من انفعالات ولَّدها عدم الرضا بما هو كائن، أو عن طريق إثارةٍ تصدم المتلقى بواقعه المتخلف. وإذا اضطر الشاعر - فى الحالة الأخيرة - إلى شئ من القسوة والإيلام، فلا جناح عليه مادام يريد أن يفرض على الآخرين إعادة النظر فى حياتهم بأسرها. عندما يقول ميخائيل نعيمة مثلا:

أخي! من نحن؟ لا وطنٌ ولا أهل ولا جار
إذا نمنا، إذا قمنا، ردانا الخزى والعار
لقد خَمَّتْ بنا الدنيا كما خَمَّتْ بموتانا
فهاتِ الرفْشَ واتبعنى لنحفر خندقا آخر
نوارى فيه أحيانا

فإنه يقصد بهذه المقطوعة، كما يقصد بقصيدته كلها، إيلام المتلقى ودفعه إلى إعادة النظر فى حياته ليصل المتلقى إلى الوعى بما وعاه مندور، عندما قال:

«إنى أحس فيها - أى المقطوعة - إثارة لهمتى وتحريكا لمعانى العزة فى نفسى، فأنا لا أؤمن بأن الدنيا قد خمت بنا كما خمت بموتانا، وأنا لا أرضى أن أوارى التراب حيا. إن فى هذه النغمات ما يلهب

وطنيتي بل إنسانيتي.. والشاعر بعد لم يعظ ولم يشدُ بالوطنيـة ولا دعـاني إلى شيء من هذه المعـاني الضخمة التي نتشدق بها، وإنما أشعرني ببؤسي. لقد همّ الشاعر بأن يدفنني حيا فنفرت عزتي وهاجت شجوني. إنني أقوى نفسا وأعز جانبا، وأحمى شجاعة وإن كنت قد أدركت بؤسي، بل ربما لأنني أدركت مدى ذلك البؤس»(١٨).

هذا الفهم الوظيفة الاجتماعية للشعر يقوم على أساس إنساني، غامض نسبيا من أي منظور صارم في تحديده. وهو فهم يمكن أن يناقش على مستويات متعددة، خاصة في ضوء ما تم بعد مندور من إنجازات نقدية مهمة في هذا الجانب. ويمكن أن نلاحظ أن محمد مندور بحكم منطلقاته التعبيرية يردنا في الجانب الوظيفي من الشعر إلى التعبير عن انفعال فردي يصعب تحديده أو تمثله، بل يصعب معه تحديد عنصر «القيمة» في أداء الشعر لوظيفته، ذلك لأننا لو رددنا الجانب الوظيفي من الشعر إلى التعبير عن انفعال ذاتي بحثنا عن شيء سابق على وجود القصيدة نفسها، وخضنا في مجال لسنا مؤهلين له، فنحن – في النهاية – نقاد ولسنا علماء نفس. ولو رددنا قيمة القصيدة إلى قدرتها على إثارة انفعالات في المتلقي تشعره بالبؤس أو العزة، كنا أشبه بمن يحيل إلى مجهول، لأن عنصر القيمة في الوظيفة الاجتماعية للشعر لا يتحدد بإثارة

انفعالات فحسب، وإنما يتحدد بنوعية الاستجابة التى تصحب هذه الانفعالات، وما يترتب عليها من درجة الوعى بالمعضلة التى يثيرها الشاعر أو يجسِّمها من خلال بنائه الرمزى بشكل أو بآخر. بعبارة أخرى، ليست القضية هى مجرد إثارة الهمم وتحريك معانى العزة فى النفس، وإنما هى ما بعد ذلك، أى مدى ما تتيحه القصيدة للمتلقى من وعى بالواقع، ونوعية هذا الوعى، ومدى قدرته على الإسهام فى توجيه استجابة المتلقى بطرائق رمزية تدفعه إلى إعادة تشكيل الواقع على نحو يجاوز مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية، لا مجرد الاقتصار على إثارة معانى العزة أو السخط. أقصد إلى أن عنصر القيمة فى الجانب الوظيفى من الشعر لا يمكن أن يتحدد محتواه الاجتماعى إلا بمدى الوعى الذى تجسده القصيدة. وعندئذ، يبدو مصطلح «الموقف» أو حتى «الرؤية» أفضل بكثير من الركون إلى «الانفعالات» أو «إثارة الهمم» أو «الحديث عن السر الخفى فى أعماق النفس»، ولكن مندور - فى آخر الثلاثينيات وطوال الأربعينيات - كان يفكر بطريقة مخالفة، ذات صلة وثيقة بنزوعه الإصلاحى.

وكان من نتيجة ذلك عدم التركيز على القصيدة من حيث هى صياغة لموقف من علاقات الواقع الاجتماعية، بل فهمها بوصفها تعبيرا راقيا عن انفعالات. ومصطلح «التعبير» قد يفيد فى علاج غلواء الرومانسية ويحدّ من اندفاعها، خاصة عندما يفهم على أنه

عملية تشكيلية لانفعالات أثارتها الحياة داخل الشاعر، لكن مفهوم التعبير - الكامن وراء المصطلح - لا يصمد كثيرا لإقامة أساس متقدم أو ثورى للوظيفة الاجتماعية للشعر، لأن ذلك المفهوم يجعل من الشعر علاجا هينا، يدفع إلى متسع الوجود ويشفى الشكوى من الألم كما يقول مندور[١٩]، بدل أن يجعل الشعر وسيلة لإعادة تغيير الواقع وتشكيل علاقاته تشكيلا يتجاوز مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية، بحيث تصبح القصيدة قوة محركة مغيّرة فى نفس الإنسان تواكب قوة العمل اليدوى التى تحرك العالم المادى وتغيره[٢٠]. ومادام الشعر لونا من العلاج فلا بأس من الاعتماد على مصطلحات من قبيل « الحياة» أو « النفس» أو « الانفعال ». وهى مصطلحات تقود - على مستوى التقييم النقدى - إلى التعويل الكامل على « الذوق» الذى يسبر الانفعال، ويهتز حدسيا فى استجابات لا تنطوى على معيار اجتماعى محدد للقيمة. وسأناقش أثر ذلك عندما أتحدث عن المنهج النقدى عند مندور. حسبى هذه الإشارة إلى الجانب السلبى من الوظيفة الاجتماعية للشعر كما فهمها مندور فى آخر الثلاثينيات وطوال الأربعينيات .

ولكن من الإنصاف القول إن فهم مندور للوظيفة الاجتماعية للشعر كان له - رغم ذلك الجانب السلبى الذى أشرت إليه - إيجابياته المهمة التى تتجلى لو نظرنا إلى فهمه للوظيفة الاجتماعية للشعر من منظور تاريخى . وأقصد بذلك إلى ما صاحب هذا الفهم

من حرص مندور على تأكيد العلاقة بين الشاعر ومجتمعه وإن غمضت، أو بين الشاعر والحياة، ورفضه تعالى الشاعر الرومانسى على الحياة وتباعده عنها أو انحصاره فى ذاته وحدها. وأهم من ذلك كله تأكيد دور الشعر فى تطوير الحياة تطويرا إصلاحيا عن طريق أدب تشيع فيه الحياة. وإلى هذا النوع من الأدب اتجه إيمان مندور، وتحدد فهمه لوظيفة الشعر وما يصاحبها من إدراك الأثر المهم للشعر فى نفوس المتلقين، سواء على مستوى الكشف عن أعماق هذه النفوس أو على مستوى إثارتها ودفعها إلى ما فيه خير لها، وذلك فى ضوء نزعة إصلاحية وثيقة الصلة بتلك «الديمقراطية» التى بشّر بها فى بداية حياته النقدية .

هذا الفهم للوظيفة الاجتماعية للشعر حدد فهما آخر لعلاقة الشاعر بالتراث، وساهم فى تأصيل القضية التى طرحها أساتذة مندور من الجيل السابق عن علاقة الشاعر بأسلافه: هل هى علاقة تبعية أم علاقة استقلال؟ لقد انتهى مندور إلى أن أولئك الذين يلوذون بالتراث العربى الشعرى ويجعلونه مثلا أعلى فى الإبداع يتباعدون عن الحياة، وعن إدراك مجراها السيال المتغير، شأنهم فى ذلك شأن من يلوذ بالتراث فى الحكم على الشعر أو تذوقه. فكلا الفريقين يحاول إعادة الماضى الذى لا يمكن إعادته، وكلاهما يتمسك بنعرات دينية وقومية يزج بها فى الدفاع عن التمسك بتقليد الشعر القديم أو احتذائه، وذلك من غير فهم ناضج للعلاقة الفاعلة

بين الماضى والحاضر، أو بين الأصالة والمعاصرة، أو بين الشاعر وأسلافه. وكان على مندور إزاء هذه النعرات أن يؤكد أن التراث العربى وحده لا يكفى لتكوين الشاعر أو الناقد:

« إنه لمن قصر النظر أو الجهل أن نظن أن تراثنا العربى يكفى اليوم ليغذى نفوسا تعلم وتحس فى قراءة الإنسان وفى آيات الطبيعة أو فى الصلة بينهما حقائق جميلة لم يصل إليها التفكير العربى إلا مجزَّأة مفكَّكة، أو ضائعة فى خلال الألفاظ التى طالما أصبحت فى أدبنا عبثا يقصد لذاته. وإنه لمن قصر النظر أو الجهل أن نرى مضاضة فى أن نأخذ عن كبار مفكرى الإنسانية وأدبائها دروساً نشد بها من قدرتنا حتى نستطيع النهوض على أقدامنا والسير مع هؤلاء الرجال جنبا إلى جنب» (٢١).

إن الشعر خبرة إنسانية يتوصل إليها من هم أدق منا إحساسا بالحياة، وليس فى هذه الخبرة ما يميز شرقاً عن غرب، ما ظل الأصل فى الإبداع هو الحياة من حيث صلتها بالإنسان الذى يحاول أن يتفهمها ويكتشف أسرارها. شأن الشعر - فى ذلك - شأن الثقافة بوجه عام، فكما أنه ليست هناك ثقافة شرقية أو ثقافة غربية بل ثقافة إنسانية، كذلك الشعر ليس فيه ما يستحق هذا

الاسم إلا ما يصدر عن الحياة، يتعرف إليها ويستمع إلى سرها، فيحسّ بذلك السر، ويهمس به إلى المتلقى فيزيده وعيا بالحياة. هذه الخبرة التى يقدمها الشعر لمن يتلقاه لا تتعالى عن الحياة التى يحياها المبدع، وإنما تلتحم بها وتجسّدها من خلال عناصرها الأليفة، وذلك من خلال صياغة يستحيل ترجمتها إلى أى لغة غيرها. وبهذه الصياغة تتشكل الصور الدالة التى «ينتزعها الشاعر من معطيات حواسه المباشرة، فيكسو الفكرة بأغشية الشعر، وينشر أمامنا مناظر يدركها الخيال بل تهتز لها النفس»[٢٢]. ولن يستطيع الشاعر أن يفعل ذلك لو عطّل إدراكه واستعان بإدراك الآخرين، مهما كانوا وأينما كانوا، حسبه أن يفيد منهم، على أن يظل متميزا عنهم، لأن حياته غير حياتهم .

الإبداع الشعرى – بهذا الفهم – لون من التفكير الخصب. والتفكير الخصب هو الذى يستمد من الحياة ويبنى على الواقع. ولهذا كان الشعر لا يهز النفس إلا عندما يلتحم بالحياة. وأزمة الشعر المصرى العربى – فيما رآها مندور فى بداية حياته النقدية – تكمن فى أن ذلك الشعر «انفصل عن التفكير الإنسانى بل والحياة الإنسانية بمعناها العميق» [٢٣]. ويرجع هذا الانفصال إلى التقديس البالغ للتراث، «وموضع التساؤل هو: كيف يستطيع شعر يقوم على محاكاة القديم أن يعبر عن حياة جديدة»[٢٤] . إن الشاعر الحقيقى لا يمكن أن يكون محاكيا لغيره أو مقلدا لأسلافه، لأن

التقليد إلغاء للشاعر وإلغاء للحياة التي ينبغي أن يحس بها الشاعر من حوله، كما أنه يجعل الشاعر يعتمد على الذاكرة. و«إذا كان هناك أسلوب يستحق أن يحارب من كل ناقد يخدم فنه فإنما هو أسلوب الذاكرة» (٢٥) لأنه تعبير عن كسل وانفصال عن الحياة. إن عظمة الشاعر الجاهلي ترجع إلى ألفته و إلى بساطته واقترابه من الحياة، ولن يتقدم الشعر العربي إلا إذا أفاد من الشعر الجاهلي وتعلم منه الحرص على الألفة والاقتراب من الحياة. شعر المهجر هو المثال الناجح على ذلك لأنه أفلت من سيطرة التقليد فاستطاع أن يحتوى عناصر إنسانية تمسنا جميعا، شرقيين أو غربيين. وأما خروج ذلك الشعر على المواضعات الشعرية وتأبّيه على القواعد التراثية «فتلك حسنات، أو قل إنها الطريق الوحيد الذى لم يكن بد للأدب العربى من انتهاجه لكى يفلت من الصنعة إلى الصدق، لكى يرتد إلى الحياة»(٢٦).

ولم تكن مواجهة بقايا الإحيائيين معضلة أساسية إزاء مندور، لأن جيل العقاد وطه حسين تولى الجانب الأكبر من مواجهة هذه المعضلة. ودور مندور ينحصر في تعميق بعض المفاهيم التى طرحها الرواد، والإضافة إليها مركّزا على علاقة الشعر بالحياة. لقد كانت المعضلة الأساسية هى مواجهة المقلّدين الجدد للتراث الغربى فى الإبداع الشعرى، خاصة أولئك الذين اندفعوا وراء تقليد

النموذج الرومانسى الآفل بكل ما فيه من قصور أخلّ بالعلاقة بين الذات الشاعرة وموضوعها.

إن الربط بين الشعر والحياة كان له جانبه الإيجابى مع ما فيه من بعض الغموض، فلقد أتاح لمندور - فى ظرفه التاريخى - تأكيد التوازن المفقود بين الذات الشاعرة وموضوعها، فحدّ بذلك من انفعالية الذات، وواجه ما انزلقت إليه من «طرطشة» عاطفية، تجلت فى ميوعة الانفعالات وما صاحبها من ضعف أو يأس أو نحيب. وكذلك صحّح الربط بين الشعر والحياة النظر إلى الموضوع الشعرى، وواجه التلقائية الفجة أو العشوائية التى قُدِّمَ بها، ووازن بين الانفعال والفكر، وكشف الصلة الحميمة بين التجربة والصياغة.

وأول نتيجة تترتب على ذلك هى النظر فى مفهوم «التلقائية» الرومانسى الذى ألح عليه الجيل السابق على مندور، وما دام الشعر ليس مجرد تدفق آلى لشاعر أو إفراغ تلقائى لانفعالات فإنه لابد أن يكون صنعة يتوازن فى داخلها طرفان، ولابد أن يعيد فهم هذه الصنعة النظر إلى العلاقة التى تربط المبدع بالحياة، أو الذات بالموضوع. ولذلك يقول مندور إن الخلق الفنى صناعة لابد فيها من رويّة وإمعان وتسلسل وإحكام حلقات «وأنا لا أومن بشئ اسمه الإلهام والوحى والعبقرية وإنما أعرف التثقيف وإبداع الصناعة ونقد ما نكتب والجهد وطول المران»(٢٧). «فالأدب ليس طبعا غفلا بل

طبعا مستنيرا مثقفا مسددا بصيرا بمناهج الفن ووسائله»[٢٨]. أما الشعر - على وجه التخصيص - فهو «طبع ودوافع وإرادة وجهد وصنعة»[٢٩].

هذا الإلحاح على الجهد الواعى الذى يقوم به الشاعر كان أمرا ضروريا لمواجهة «الميوعة» العاطفية التى انزلق إليها الشعر الرومانسى الذى تصدى له مندور. وكان المقصود من ورائه الهبوط بالشاعر الرومانسى من عليائه وجعله بشرا يخاطب بشرا، وكائنا حيا مرتبطا بحياة فعلية. ولاشك أن محمد مندور أفاد من نقد البرناسيين لميوعة الرومانسية[٣٠]، كما أفاد من أفكار لانسون وديهامل - وقد ترجمها إلى العربية - ولكن الأصل يظل هو وعيه بعلاقة الشعر بالحياة، وحرصه على إقامة نوع من التوازن بينهما، يقضى على مفهوم المحاكاة القديم، ويواجه تلك الجبرية الغامضة التى رد إليها الشعر، والتى عبَّر عنها أستاذه طه حسين بقوله:

> «الأديب هو أصدق صورة للرجل المجبر الذى لا رأى له ولا إرادة ولا اختيار فيما ينتج من الآثار الأدبية الخالصة، هو أشبه شيء بالأداة التى توجَّه وهى لا تعرف كيف توجَّه، وأشبه شيء بالمرآة التى تتلقى الصور وهى لاتعرف كيف تتلقاها، وأشبه

شيء بالرجل الملهم الذي يأتيه الوحي وهو لا يعرف كيف ولا من أين يأتيه»[٣١].

وعندما يرفض مندور هذه الجبرية في ضوء علاقة الشعر بالحياة على نحو ما فهمها، فقد كان من الطبيعي أن يبرز مفهوم الصنعة ويعيد إليه اعتباره، وذلك لمواجهة مفهوم «الإلهام» الأثير لدى أقطاب الرومانسية العربية، ولمواجهة مفهوم الشاعر الحالم الذي:

هبط الأرض كالشعاع السني   بعصا ساحر وقلب نبي

هكذا، أحال مندور الشعر إلى صنعة من الصناعات، مؤكدا أنه «ليس بصحيح أن الشاعر يغرّد بالفطرة كالعصفور، فلابد إلى جانب الموهبة النفسية من إتقان أصول الكتابة، وفي كل منشئ ناقد كامن»[٣٢]. وجهد الشاعر في صياغته لقصيدته مطلوب بوصفه ركنا من أركان الصنعة، ما ظل هذا الجهد بمثابة «ضوء داخلي دقيق ينير، ولكنه لا يعشي الأبصار»[٣٣].

ومعنى ذلك أن مفهوم «الصنعة» لا يأخذ – عند مندور – المعنى القديم الذي يفصل بين الشكل والمحتوى، ويلغي الانفعال من الشعر، أو ينفي التوتر الإنساني من الإبداع، بل – على العكس من ذلك – ترادف الصنعة سيطرة الشاعر على تجاربه، وتمكنه من وسائله التعبيرية التي تشير – ضمنا – إلى قدرته على تحويل

التوتر الإنسانى إلى طاقة إيجابية غير قابلة للتبدد، ومن ثم تشير إلى تمكن الشاعر من فهم العلاقة التى تربطه بالحياة. ولذلك سعى مندور إلى التركيز على الصياغة الشعرية من زاوية العلاقة المتبادلة بين الصياغة والتجربة. قد يصل التركيز على الصياغة إلى درجة من التطرف أحيانا، وذلك على نحو يفصل شكل القصيدة عن محتواها، خصوصا حين يقول مندور عن على محمود طه - مثلا -:

«ونحن - بعد - نستطيع أن نغتفر لمحمود طه ولغيره من الشعراء ابتذال معانيهم، فالمعانى أشياء تافهة في الشعر، ولكن على شرط أن تخلق الصياغة من هذه التوافه قيماً فنية»(٢٤).

ولكن علينا أن نلاحظ أن ذلك التطرف كان جانبا من مواجهة حادة لتساهل بعض الرومانسيين فى الصياغة اللغوية للقصيدة نتيجة تساهلهم فى إفراغ الانفعالات. ولكل مواجهة حادة رد فعل متطرف فى الغالب. أما المبدأ العام الذى يؤمن به مندور فهو أن تحديد الصياغة تحديد للفكر. وما دام الإنسان يفكر بواسطة اللغة، فلا فكر فى غيبة من اللغة، فإن كل تحديد للفكر تحديد للغة، كما أن كل تحديد للغة تحديد للفكر فى الوقت نفسه. ولذلك يقول مندور:

«أنا أميّز بين التجربة البشرية وصياغتها وبالصدر حرج، وذلك لأننا مضطرون إلى هذا

التمييز اضطرارا، وإن كان الواقع أن بين العنصرين تداخلا قويا يكاد يكون وحدة فى كثير من الأحيان»(٣٥).

إن نجاح الشاعر فى الصياغة يعنى سيطرته على تجربته، ولاسبيل أمام الناقد إلى فهم هذه التجربة أو تحليلها أو تفسيرها أو الحكم عليها إلا من خلال هذه الصياغة، وما دام الأصل فى التجربة الشعرية هو العلاقة بين الشاعر والحياة، والوصول - من خلال هذه العلاقة - إلى ضرب من التوازن بين الذات والموضوع، فإن الصياغة لابد أن تكون نتيجة تفاعل الذات مع موضوعها، أو نتيجة العلاقة المعقدة بين الشاعر والعالم. وهو تفاعل ينتهى إلى صياغة تنطوى بالضرورة على تجربة متميزة فى الحياة. ولكن مهما كانت قيمة تلك التجربة فإنها لابد أن تتجسد فى صياغة، ولا يمكن الحكم عليها إلا من خلال هذه الصياغة، وإلا كان الناقد يبحث عن شئ خارج الشعر لا وجود له، وكان الشاعر غير مدرك لطبيعة عمله. ولابد أن تختل صياغة التجربة إذا فقد المبدع توازنه وانتهى مستسلما إلى تداعيات الحياة، فيصبح مجرد مقلد يعتمد على الذاكرة، أو عاجزاً عن مواجهة الحياة التى يفر منها فرارا سلبيا بائسا، يصوغه نحيبا أو عويلا أو خطبا منظومة نظما أجوف.

وكما تتولد الصياغة من تجربة الشاعر فإنها تعود - فى النهاية - فتبلور تلك التجربة، بل تعفى عليها. إن على محمود طه -

مثلا – شاعر موهوب يستطيع أن ينجز الكثير – فيما يقول مندور – ولكن على شرط أن يتواضع ذلك التواضع الإنساني الأليف، «وعلى شرط أن ينسى نفسه قليلا، ثم لابد له من القسوة على نفسه وعدم التساهل فى الصياغة»[٣٦]. وشعر محمود حسن إسماعيل من النوع الخطابى، أما إحساسه فإحساس «مفضوح» ينطوى على «عاطفة مطرطشة» تولد «سرابا عاطفيا Pathatic Fallacy» يؤكد اضطراب الرؤية الشعرية عنده مما يقطع بأنه لا يرى الأشياء رؤية صحيحة. و«لو أنه حرص على الرؤية الشعرية لرأيتَ التجانس الذى يعوزه»[٣٧]. إن الطرطشة العاطفية وسيلة مَنْ تعوزهم القوة، وهى لاتصنع إلا شعر «أولئك الصغار الذين اتخذوا من الرومانسية مذهبا أدبيا يتصنعون فيه النحيب»[٣٨]. أما الشعر الأصيل فهو نقيض النحيب واليأس، قد يتجلى فيه ضيق أو ألم إلا أنه لايمكن أن يكون يأسا:

«الشعر فى العالم كله ضيق بالحياة وعلاج لها، ولكنه ليس يأسا، فاليأس صمت، وموضع الإعجاز هو أن يدفعك ذلك الضيق إلى متسع الوجود، هو أن تشفى الشكوى من الألم»[٣٩].

وإذا كانت العلاقة بين الصياغة والتجربة علاقة وثيقة فكذلك العلاقة بين الانفعال والفكر المجدد. إن الشعر – شأنه شأن كل

أشكال الفن - ينطوى على خاصية حسية بالضرورة. ولاتعنى هذه الخاصية الحسية أن الشعر من قبيل النسخ الآلى للمدركات وإلا أصبح الشعر محاكاة وتقليدا مرة أخرى، وإنما تعنى هذه الخاصية أن القصيدة - من حيث هى علاقات لغوية تصوغ تجربة متميزة - تشكيل جديد لمعطيات الحس. وكل تشكيل جديد ينطوى على تغيير فى الأصل، الأمر الذى يترتب عليه أن تجسد الانفعالات الشعرية من خلال معطيات الحس يعنى تغيير هذه المعطيات مع المحافظة على الخاصية الحسية التى تصل الفن - دائما - بالملموس والعينى. أما الفكر المجرد فهو نقيض الشعر، لأنه - لو سلمنا بوجوده - مناقض للانفعالات التى هى أساس التعبير الشعرى، ومناقض للحسية التى هى خاصة أصيلة فى كل فن، وإذا أراد الشاعر أن يفكر فليفكر بحواسه، ذلك لأن لغة الإحساس هى لغة الحياة، والحياة سيل ذو اتجاه واحد يرفض الفروض المجردة المتعالية كما يقول مندور(٤٠). إن الشعر تعبير ينطوى على خلق لمعطيات جديدة. وأى خلق فنى لايمكن أن يكون خلقا عقليا محضا، بل خلق حواس:

«فليس لرجل الفن أن ينتظر حتى تأخذ الصور الحسية عنده دلالتها العقلية، وإلا حكمنا عليه ببعد طبيعته عن إمكان ذلك الخلق، وإنما هو يأخذها عند

نبعها، قبل أن تصل إلى نفسه فتسقط فى الميدان العقلى الذى يشترك فيه جميع الناس، وكيف نستطيع أن ندّعى الخلق بما هو شائع بين الناس؟!»[٤١].

على الشاعر – إذن – أن يفكر، ولكن بطريقة شعرية، أى بأسلوب الشعر وصوره وإيقاعه باختصار، عليه أن يكون شاعرا أولا وأخيرا، ما ظل الشعر «صناعة» لها خصائصها النوعية، وما ظل لإبداع القصيدة أساس تخيلى لا سبيل إلى تجاهله بأى حال من الأحوال. ولا ضير – بعد الوعى بذلك – من المغامرة فى عالم الفكر أو المجازفة فى عالم الرموز. المهم – عند مندور – أن يُلَوِّنَ الإحساسُ الفكر، وأن يرتفع الرمز من استوائه البارد وتدب الحياة فى الصور. وتلك هى نقطة الضعف فى «أرواح وأشباح» لعلى محمود طه، ونقطة الضعف فى شعر العقاد عموما. لقد بهر على محمود طه الإطار المجرد للأساطير، ولم يستطع أن يلمح عناصرها الحية، فعجز عن تحويلها إلى رموز خاصة به. أما العقاد فانتهى إلى نظم، قد تُبهر براعته الذهنية، ولكنه نظم خاوى الوفاض فى إحساساته:

«لقد تصفحت – مثلا – أعاصير مغرب فعجبت لمن

يجرؤون على تسميتها شعرا، وهي نثرية في مادتها، نثرية في أسلوبها، نثرية في روحها، ونثريتها - بعد - مبتذلة سميكة، حتى الإحساس فيها شئ لا تطمئن إليه النفس»[٤٢].

هذا الوعي بضرورة التفاعل بين الفكر والانفعال أو بين الصياغة والتجربة كان يقود مندور إلى الإلحاح على رفض المحاكاة في الفن سواء أكانت لعالم خارجي أم لعالم داخلي. ومن هنا كان لابد له من تصحيح مفهوم «الصدق» الذي ألح عليه جيل طه حسين كل الإلحاح. لقد كان إلحاح جيل طه حسين على «الصدق» مرتبطا بفهم أبناء ذلك الجيل للشعر على أنه تعبير تلقائي عن انفعالات أو مشاعر ذاتية. ولقد أدى رد فعلهم العنيف إزاء تقليد شعراء الإحياء للتراث أو محاكاتهم للعالم الخارجي إلى تقليد من نوع آخر للعالم الداخلي، أو محاكاة من نوع جديد للانفعالات الداخلية للمبدع. ولذلك تحددت قيمة القصيدة - عند أبناء ذلك الجيل - في مدى صدقها بالنسبة لما في داخل المبدع. ومادام الشاعر العظيم «هو الذي يسمعك أصداء النفس الآدمية» - كما يقول العقاد [٤٣] - فإن صدق القصيدة بالنسبة لهذه الأصداء هو محور القيمة الأساسية في الشعر طالما اتفق مع هذه الأصداء الوهمية التي افترضها أبناء هذا الجيل سلفا. ودليل ذلك أن القصد من الشعر - فيما يقول

محمد حسين هيكل - «إبراز فكرة أو صورة أو إحساس أو عاطفة، يفيض بها القلب في صيغة متسقة من اللفظ تخاطب النفس فتصل إلى أعماقها من غير حاجة إلى كلفة أو مشقة»[٤٤]. والشعر الجيد - فيما يقول طه حسين - «يمتاز قبل كل شئ بأنه مرآة لما في نفس الشاعر من عاطفة، مرآة تمثل هذه العاطفة تمثيلا فطريا بريئا من التكلف والمحاولة»[٤٥]. ولا يفترق ذلك عما يقوله المازني من أن الشعر «خاطر لا يزال يجيش بالصدر حتى يجد مخرجا ويصيب متنفسا»[٤٦].

وذلك فهم يؤدى - في النهاية - إلى تحويل الشعر بخاصة والفن بعامة إلى محاكاة داخلية. أى أن هذا الجيل خرج من مزلق التقليد الخارجي ليقع في مزلق التقليد الداخلي، وأغفل الطابع البنائي للفن، كما أغفل إعادة التشكيل التي ينطوى عليها كل تعبير شعرى بالضرورة. وتتمثل خطورة هذا المزلق في أنه وقع في مزلق آخر على مستوى النقد التطبيقي، أعنى مزلق البحث عن «سِيَر» وهمية للشعراء بدل البحث عن أسرار صياغتهم الشعرية. ولم يخل هذا البحث - للأسف - من نزعة أخلاقية ضيقة، جعلت طه حسين يعجب بأبى نواس لأنه «يؤثر الصدق وينكر الكذب» والوليد لأنه «لا يكذب ولا يميل إلى الكذب» وينفر من بشار لأنه كاذب أو لأنه «أقل الناس حظا من صدق اللهجة والعاطفة»[٤٧]. وهى النزعة نفسها

التى جعلت العقاد يزيِّف عشق بشار بدعوى أن العاشق الصادق هو الذى يختص بحب واحدة فحسب[٤٨]. ويعجب بعشق جميل لأن غزله «هو التعبير الصادق عن الحب كما خلقه فى نفوس الأحياء»[٤٩].

وكل ذلك مرفوض عند مندور لأنه ينطوى على التسليم بمقولة زائفة مؤداها أن الشعر نقل ساذج لانفعالات صاحبه، وهى مقولة تغفل الطابع التشكيلى للقصيدة على نحو ما يتجلى فى علاقاتها اللغوية. ونفى هذه المقولة هيّن إذا تم تصحيح مفهوم التعبير الشعرى، ونقله من مجرد رد فعل متطرف لمفهوم المحاكاة الخارجى، إلى مفهوم أنضج ينطوى على إدراك أعمق للعلاقة الفاعلة بين الذات والموضوع. أقصد إلى إدراك لا ينفصل عن فهم أعمق للتغير الذى يتم فى الانفعال حين يتشكل من خلال علاقات اللغة، فتختفى شبهة المحاكاة وتحل محلها نواة مفهوم جديد يرى أن الشعر تعبير خلاق، ينطوى على إعادة تشكيل للمعطيات من خلال أداته المتميزة، وهى اللغة، بحيث تصبح القصيدة علاقات لغوية متميزة فى تركيبها وتجاوب عناصرها. وبذلك يتحرك مفهوم الشعر حركة أصيلة إلى الأمام، تثرى جوانب العلاقة الفاعلة بين الذات والموضوع.

ويترتب على ذلك تأكيد أن الشعر علاقات لغوية، تقوم على

الربط الجديد بين عوالم الحس المختلفة، فتتلاقى هذه العوالم فى النفس بواسطة اللغة. وإذا فهمنا ذلك - فيما يقول مندور - استطعنا أن نفهم معنى الخلق الفنى عند الشعراء، إذ كثيرا ما يكون هذا الخلق نتيجة تجاوب الحواس والقدرات فى ظل تفاعل الذات الشاعرة مع موضوع إبداعها. إن الذات تدرك موضوعها حقيقة، ولكن ذلك الإدراك ينطوى على عنصر شخصى يميز الشعر عن التفكير المجرد، وبذلك تختار الذات من موضوع الإدراك وتضيف إليه، كما أن «الموضوع» يؤثر بدوره على الذات ما ظل له وجوده المستقل، ويفرض عليها «موضوعيته». وتتخلق الصور التى تحقق وحدة القصيدة من تفاعل الطرفين، الذات والموضوع، وتصل ما بينها والعالم الخارجى، كما تصل ما بينها والعالم الداخلى فى الوقت نفسه. لكن القصيدة تظل - رغم هذا الاتصال - متميزة فى خصوصيتها وكيفية علاقاتها عن كلا العالمين على السواء لأنها نتاج تفاعلهما معا، أو لأنها «مزيج» مما أسماه مندور «عالم النفس» و«عالم الطبيعة». ومن هنا، فالقصيدة ليست نسخا أو نقلا لعالم خارجى أو داخلى، إنها «إلى حد بعيد - إيهام بالخلق، خلق واقع شعرى»(٥٠).

وإذن، فالصدق بوصفه مقياسا للحكم على القصيدة مرفوض لأنه يُشوِّه مفهوم الخلق. لقد أكد جيل العقاد وطه حسين وهيكل مفهوم الصدق وألحوا عليه:

«قالوا إن الصدق في الأدب هو مقياسه الوحيد. وهذا قول بدائي. الأدب أعمق من الصدق. الأدب ليس تصويرا للواقع ولا تسقّطا لأصداء الحياة. الأدب خلق للصدق»[٥١].

وإذا كانت الآداب والفنون كلها خلقا أكثر منها محاكاة «فليس من شك في أن الخلق الفني الجديد بهذا الاسم أعمق وأصدق من الحياة، لأنه يجمع من عناصر تلك الحياة الشتيت»[٥٢]. ورغم أن محمد مندور يفترض أن الأدب كله وصف لما نحياه، أو نأمل أن نحياه، أو ما عجزنا عن أن نحياه، فإنه عندما ينظر في حقيقة الخلق الفني يجد أن هذا الخلق «كثيرا ما يكون قدرة على خلق الواقع بدلا من الاقتصار على تصويره» [٥٣].

وما دمنا دخلنا في مفهوم الخلق فلا سبيل أمامنا إلا فهم القصيدة بوصفها علاقات لغوية تنطوي على الخاصية الحسية التي تمثل الشعر. والحديث عن الخاصية الحسية – على هذا النحو – يقود إلى الخاصية النوعية للشعر بوصفه تشكيلا تخيليا أو بنية من الصورة. لقد ذهب مندور إلى أن الخلق الأدبي ليس خلقا عقليا بل خلق حواس. وإذا كان الأمر كذلك فإن الشاعر لا يمكن أن يفكر في قصيدته على نحو ما يفكر الناثر أو يفكر العالم أو يفكر المؤرخ، بل يفكر الشاعر في قصيدته من خلال الصور التي هي وسيلته لتحديد

التجربة، واكتشاف الأبعاد المتميزة لجوانبها الخاصة غير المتكررة. أى أن الشعر تفكير بالصور أو تشكيل للصور، مغاير لطبيعة التشكيل أو التفكير التى ينطوى عليها ما يسميه مندور الأسلوب العقلى «حيث تكثر المعانى المجردة والألفاظ المجردة، التى إن حملت صورة فصورة عامة كتلك التى نجدها فى معظم الألفاظ التى أصبحت مجازات ميتة، أمثال «الرافعة» و«الانحطاط» التى لم يعد أحد يفكر فيما اشتقت منه من رفع وحط»[٥٤]. وتلفت كل صورة من صور الشعر الانتباه إلى الخاصية الحسية من حيث هى إعادة تشكيل لمعطيات الحس، تنطوى - بداهة - على مفارقة نابعة من الجمع اللافت بين معطيات متنوعة تتلاقى داخل نسيج الصورة، الأمر الذى يجعل الصورة قادرة على إثارة دلالات متنوعة وإيحاءات متعددة.

وتكشف الصورة عن جانب آخر من هذه الخاصية الحسية للشعر بما تنطوى عليه من مفارقة. إن الكيفية التى تعيد بها الصورة تشكيل المعطيات تفرض تناغما جديدا على عوالم الحس المختلفة، فتحررنا - فيما يقول مندور - «مما اضطرنا إليه ضعف عقلنا من تقاسيم مفتعلة»، وتعيد إلى إدراكنا للعالم تكامله. وذلك لأنه ليس من الصحيح أن كل حاسة من حواسنا قد ذهبت بطائفة المُدْرَكات، أو أن كل حاسة تستوعب جوانب المدرَك - بفتح الراء - بل لابد من تكامل فاعلية الحواس وتجاوبها داخل العملية الإدراكية

الأشمل:

«وإذا صح أن معطيات الحواس تتلاقى في النفس التى تكوّن كلاً لا يعرف تقاسيم العقل استطعنا أن نفهم معنى الخلق الفنى عند الشعراء، إذ كثيرا ما يكون بفضل إمكان تبادل الحواس وصورها إمكانا نفسيا بلا شك».

ولذلك يمكن للصورة أن تعيد تشكيل المعطيات، فتدمج الذات فى الموضوع، أو تلغى الثنائية بينهما، عندما تشكل العالم الخارجى فى ضوء انفعالات الذات، أو تعقد حوارا بينهما، فتفكر الأشياء من خلال الشاعر كما يفكر الشاعر من خلال الأشياء، «ولكم من مرة نستمع إلى همس الرياح فنفهم أنفسنا بصور الأشياء كما نخلع على الطبيعة معانى الإنسان»[٥٥]. وتظل الصورة - دوما - قائمة على عنصر المفارقة الذى يفرض على نحو مفاجئ جديد، تجليات العلاقة الفاعلة بين الذات والموضوع على المتلقى.

هذه التجليات ليس لها حدود، فهى التى تمايز بين شاعر وآخر، كما تمايز تيارا شعريا عن غيره، لكنها تظل شاهدا على ما فى الصورة من تجاوب بين العوالم. ولذلك تحقق الصور وحدة القصيدة، كما تحقق الوحدة فى المتلقى عندما ترد العناصر المتباعدة وتجمع بينها فى ألفة، فيتمكن المتلقى من تجاوز التقاسيم المفتعلة إلى الإدراك الشامل الذى تتجاوب فيه كل الملكات والقدرات.

وتظل الصورة قادرة - لما تنطوى عليه من مفارقة - على الإيحاء الذى لا يمكن أن يصل إليه أى تعبير مجرد «وذلك لأنه من الثابت أن العبارة الحسية أغنى بقوة رمزها، وما قد يرقد تحتها من احتمالات أو ما تستدعى من إحساسات وخواطر، من العبارة المجردة التى لا تملك عادة غير محمولها المحدد»(٥٦).

الصورة الشعرية - بهذا المعنى - ضرورة حتمية لا يمكن أن يقوم الشعر دونها، أى أنها ليست وسيلة للزينة أو الشرح، وإنما هى الوسيط الأساسى الذى يتحدد من خلاله موقف الشاعر، وتتلاقى داخل نسيجه عناصر التجربة. وليس ثمة فصل بين صورة ومعنى، لأن صياغة القصيدة فعل آنى لا ينقسم أو يتجزأ، فعندما يدرك الشاعر الصورة يكون الخلق الفنى، فتولد الصورة مجسمة ويصدر المعنى مشكلا:

«وأما ما قبل ذلك فلم يكن بنفس الشاعر شئ، وإن كان فهو لا يفيدنا ولا علاقة له بالأدب، وما نظنه إلا أشباحا أو حالات نفسية ممحوة المعالم، لا يستطيع من تضطرب بنفسه أن يتبين لها حقيقة أو يميز لها حدودا»(٥٧).

لقد افترض ناقد قديم - هو ابن طباطبا العلوى - أن الشاعر يفكر مرتين فى قصيدته: مرة من حيث هى أفكار مجردة،

وأخرى من حيث هى صياغة تزخرف هذه الأفكار عن طريق الصور. ومثل هذه الازدواجية مستبعدة تماما عند مندور، ذلك لأن الموقف الشعرى لا ينفصل عن صياغته، كما أن الصورة لا يمكن أن تنفصل عن معناها أو مادتها. أى أن الصورة ليست وسيلة شارحة لمعنى، وإنما هى الوسيلة الوحيدة للتعبير عن ما لا يمكن التعبير عنه دونها. وبذلك لا يمكن أن تكون أمرا شكليا كما ظن معظم النقاد القدماء، أو أمر تشبيهات أو مجازات تتعلق بظواهر الأشياء، أو تستخدم لإيضاح المعنى أو تقويته، بل هى أمر الخلق الشعرى فى صميم حقيقته. ولذلك يمكن القول - مع مندور- إن الفكرة أو الإحساس لا يمكن أن يوجدا بعيدا عن الصورة:

«وذلك لأن الفكرة أو الإحساس لا يعتبران موجودين حتى يسكنا إلى اللفظ. وكثيرا ما تكون المشقة فى إخضاع الفكرة أو الإحساس للفظ. أما قبل ذلك فلا وجود لهما على الإطلاق. وكثيرا ما يكون الخلق الفنى مستقرا فى العبارة ذاتها، بحيث إنك لو أعدت الفكرة أو الإحساس لانتهيت إلى شئ مغاير للخلق الفنى الأول. فمثلا الشاعر العربى الذى يقول للتعبير عن وقت الظهيرة: «قد انتعلت المطىّ ظلالها»، لا يقصد التعبير عن أن وقت الظهيرة قد حان، بل يقصد خلق صورة فنية. وهكذا يتضح أن «اللغة لم

تعد وسيلة للتعبير بل هى خلق فنى فى ذاته»[٥٨].

وعلى هذا الأساس لا يمكن فصل الصورة عن موضوعها لأننا - كما يقول مندور- «لا ندرى أفطن الكاتب إلى الصورة أولا أم إلى موضوعها؟ أخلق الموضوع الصورة أم خلقت الصورة الموضوع؟»[٥٩].

ولكن إذا كانت الصورة بحكم طبيعتها نتاجًا لتجاوب الحواس والقدرات، فهى تنطوى - بالضرورة - على جانب رمزى، يتكشف عندما نتأمل الصورة من حيث هى إعادة تشكيل للمعطيات من خلال علاقات اللغة، إذ كما تتجاوب مدركات الحس تتجاوب علاقات اللغة وتتآلف فى علاقات رمزية جديدة، مثقلة بالمعانى الضمنية، ومرتبطة أوثق ارتباط بالمجاز بمعناه الخصب الذى يؤكد أن للغة فاعليتها الخاصة فى التعبير عن المعنى. ويعنى ذلك أن الشاعر لا يمكن أن يستخدم اللغة بوصفها نظاما إشاريا ينقل معطيات ثابتة، بل يستخدمها بوصفها علاقات رمزية لها فاعليتها الخاصة فى تشكيل التجربة وتحديد دلالتها. وإذا كانت العلاقة اللغوية لأى قصيدة تمثل جانبها الرمزى فإن بنية هذه العلاقات لابد أن تختلف فى القصيدة عنها فى اللغة العادية، سواء على مستوى الدلالة أو على مستوى التركيب النحوى. الخلاف على المستوى الدلالى واضح فى حتمية المجاز وثراء الدلالة وتعدد الإيحاء، وكل ما

تنطوى عليه المفارقة الشعرية[٦٠] من ثراء وإثارة للمتلقى تجعله يضيف دائما إلى ما يتلقّاه[٦١]. أما الخلاف على مستوى التركيب النحوى فيتجلى فيما يسمّيه مندور «كسر البناء»[٦٢] الذى لا يمكن أن يفهم بقواعد النحو الشكلية، أو فى ضوء مبدأ عام يرى أن اللغة لا يقاس عليها، أو أن على الشاعر الانتهاء فى اللغة إلى حيث انتهى أسلافه ولا يتعداه إلى غيره.

إن كسر البناء مظهر من مظاهر سعى الشاعر ومحاولته صياغة موقفه الخاص. وفى هذا السعى أو تلك المحاولة تتبدى معضلته الأساسية من حيث هو شاعر، إذ إن عليه أن يصوغ موقفه الخاص أو تجربته الخاصة بلغة عامة يتوسل بها الجميع. ولا سبيل لحل هذه المعضلة إلا بتشكيل لغة خاصة تخرج على النسق اللغوى العادى، وتكسر بنية العلاقات اللغوية العامة، لكى تشكل بنية من العلاقات اللغوية الخاصة. ولا مفر - فى هذه الحالة - لدى الشاعر من الخروج على القواعد المتعارف عليها للصحة اللغوية.

وليست القضية - هنا - قضية تشجيع على الجهل باللغة، وإنما هى الحرص على تحقيق المبدع لأصالته الخاصة عن طريق معرفة أسرار اللغة من ناحية، وتطويعه لمنحاها الإبداعى - حتى لو اضطر إلى كسر رقبتها كما يقال - من ناحية أخرى. أى أن القضية هى قضية تبرير العمق الذى يتميز به كبار المبدعين والذى

يواكب عندهم الخروج على اللغة. ولقد ذهب الخليل بن أحمد قديما إلى أن الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم. ويؤكد مندور المبدأ القديم نفسه عند الخليل - وهو مبدأ لم يحترمه القدماء أنفسهم - ولكن من خلال ثقافة معاصرة، تفيد مَن النقد الأوربى. فيقول:

«هناك فى أساليب كبار الكتَّاب ما يحسبه البلاغيون والنحويون ضعفا وعيبا، ولكنه أمارة الأصالة ودليل الطبع.. ففى جلال أسلوب شكسبير أو ڤاليرى ما يسمونه كسر البناء»، ويؤكد أن من بين نقاد الغرب من يرى «أن اطراد الصحة اللغوية بمعناها الدارج لا يصدر عنه إلا أسلوب مسطح لا جدة فيه، ولا رونق له»(٦٣).

ولذلك كان المتنبى - فيما يقول مندور - لا يتقيد دائما بقواعد اللغة، ويستخدم ألفاظا شاذة فى نظر اللغويين، ويقلب فى بناء الكلمات، ويقدم ويؤخر، ولا يلتزم بالنسق المألوف لاستعمال الضمائر. هذا الخروج لا يمكن أن يفهم إلا بوصفه جانبا من «كسر البناء» حيث يخرج الشاعر على قواعد اللغة لكى يحل المعضلة التى تواجهها عملية التعبير الشعرى. وبهذا المعنى لا يمكن لكسر البناء أن ينطوى على جهل بالقواعد، بل يصبح وسيلة لتحقيق أغراض

داخل القصيدة لا يمكن أن تفهم إلا بفهم القصيدة ذاتها. قد يؤثر المتنبى الضمير (نا) ويضعه موضع الضمير (هم) فى قوله:

وإنى لَمِــنْ قَوْمٍ كَـأَنَّ نُفُوسَـنَا   بِهَا أَنَفٌ أَنْ تَسْكُنَ اللَّحْـمَ والعَظْمَا

هذا الإيثار قد يخل بالقاعدة اللغوية، لكنه إيثار ذو دلالة لدى ناقد يفهم المعضلة التعبيرية فى الشعر، فهو إيثار يوحى بامتلاء الشاعر بنفسه:

«الشاعر يفخر، وهل أبلغ فى هذا من الضمير (أنا) و (نحن) و(نا) فكأنه حين قال (وإنى لمن قوم) قد تمثلهم حاضرين حوله، يعززونه بعصبيتهم ويشدون أزره، فزاد إحساسه بشرف الانتماء إليهم، فلم يجد للتعبير عن هذا الإحساس خيرا من أن يجمع بينهم وبين نفسه فى الضمير (نا)»[٦٤].

وفى ضوء مثل هذا الفهم لطبيعة اللغة الشعرية يمكن لمندور أن يواجه ما أخذه جيل العقاد على اللغة الشعرية عند المهجريين، أو ما سمى بضعف العربية فى أسلوبهم، فيرى أن ذلك المأخذ من قبيل الاتهام الجائر الذى يجب أن نقلع عنه:

«لأننى كلما أمعنت النظر فى ألفاظهم وتراكيبهم لم أجد لها مثيلا فى شعرنا الحديث، من حيث الدقة والقدرة على إثارة الإحساس. نعم قد يخطئون فى

النحو أو الصرف، ولكن هذه في نظرى أشياء نادرة لها نظائرها عند أكبر الكتّاب، وإلى اليوم لا يزال الفرنسيون يضربون المثل بفلتير (ڤولتير) في الخطأ في الإملاء، وإنما يعيب الأسلوب عدم التحديد أو العجز عن الإيحاء، وتلك عيوب لا وجود لها في شعرهم»[٦٥].

ولا تتجلى خصوصية اللغة الشعرية، أو الصياغة الشعرية، على مستوى الدلالات أو التراكيب النحوية فحسب، فثمة جانب ثالث يبرز بدوره هذه الخصوصية على المستوى الصوتى الذى يتجلى فى الإيقاع الشعرى، بكل ما ينطوى عليه الإيقاع من وزن وتقفية وتنسيق داخلى بين المقاطع في الأبيات. وإذا كانت بنية التراكيب النحوية والدلالية في الشعر ترتبط بالتجربة وتتشكل فى علاقات تحاول أن تجسد هذه التجربة فى خصوصيتها، فإن البنية الصوتية للقصيدة لا تفارق أيضا هذه التجربة ولا تنفصل عنها، لسبب بسيط هو أن البنية الصوتية جزء من البنية اللغوية التى لا تنفصم مستوياتها المتعددة أو تنقسم. أى أن الوزن ليس أمرا مفروضا على القصيدة أو مجرد قالب تصب فيه التجربة، وإنما هو أمر مرتبط بفعل التعبير الشعرى ذاته، بمعنى أن كل تجربة شعرية تفرض وزنها الخاص، كما تفرض كيفية خاصة فى تشكيل الإيقاع، بحيث

إذا انفصل الوزن عن التجربة وتحول إلى مجرد قالب، كنا إزاء قصيدة رديئة بلا قيمة(٦٦).

وإذا كان الوزن الشعرى ينبع من تآلف الكلمات فى علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية، فإن الشعر – فى هذه الحالة – يستمد موسيقاه من مادة صياغته ذاتها أى اللغة، وليس من مجرد محاكاة فن آخر هو الموسيقى. ومن ثم، يمكن القول إن الوزن الشعرى هو إحدى الوسائل المرهفة التى «تملكها اللغة لاستخراج ما تعجز دلالة الألفاظ فى ذاتها عن استخراجه من النفس البشرية»(٦٧). وليست إيقاعات الأوزان سوى تجسيد لتموجات النفس المبدعة من هذا المنظور، سواء فى تحولاتها عبر التجربة الواحدة أو ما بين التجارب المتباينة. وذلك أمر تظهره الدراسة النصية الفاحصة التى تلحظ علاقات الأحرف بوصفها أصواتا دالة.

ومن هذا المنظور، يمكن أن يكون لحروف المدّ، مثلا، من الناحية الصوتية معانيها المتجاوبة مع مدلولات الكلمات المتفاعلة. وفى الوقت نفسه، يمكن التعبير عن الحرمان فى الحاضر، مثلا، بعلاقات صوتية بين أحرف بعينها، كما يمكن التعبير عن حنين ما، أو عن ظلاله بتلك المدات (حروف المد) التى يستطيع الشاعر أن يوظّفها لإشباع خصوصية إحساسه وتأكيدها. ويبدو أن علينا

التسليم - مع مندور - أن الألفاظ أو تراكيب اللغة في بنائها النثري لا تعبر عن ظلال الحنين المضني الذي أحسّه أحمد زكي أبو شادي عندما تذكر الماضي وحرمان الحاضر، فلم يستطع أن يعبر عن تلك الظلال إلا بأحرف المد التي استطاع أن يجمعها في قوله:

عُودِي لنا يا ليالي أَمْسِنا عُودِي وجَدِّدِي ذِكْرَ مَحْرُومٍ ومَوْعُودِ

ففي الشطر الأول تتواكب المقاطع الطويلة المكونة من حروف المد، وكان من الممكن أن تستبدل هذه الحروف وتوضع محلها حروف ساكنة، ولكن إحساس الشاعر لن يسكن إلا إلى هذه المدات التي تماشيه، وتوحي إلينا به(٦٨).

والإحساس أو الشعور - والكلمتان مترادفتان تقريبا عند مندور - له مسارب متعددة يتجلى بها وزنا، بمعنى أنه لا يقتصر على مجرد إطار الوزن الثابت أو التكرار الآلي للتفاعيل وإنما يفرض مجموعة من التغيرات الطفيفة في بنية التفاعيل، تأخذ غالبا شكل الزحافات والعلل، ولا تحدث خللا في الاطراد الكمي للتفاعيل، بل تساعد في الإيحاء بالمنحنى الخاص بالإحساس الشعري. قد يلجأ الشاعر إلى حروف المد، أو يكرر مجموعة بعينها من الحروف صائتة أو صامتة، ليخلق توافقا صوتيا كذلك التوافق الذي ندركه من مطابقة الإحساس الذي يخلفه في النفس وقع الأحرف الصامتة

المختلفة للإحساس الذى لدينا عن الشئ الذى ترتبط به هذه الحروف «على نحو ما توحى السينات المتتالية مثلا بصفير الريح»[٦٩]. وأياً ما كانت المسارب التى يتجلى بها الإحساس وزنا لتعبر عن معناه الخاص، فالمهم أن تصبح القصيدة – فى النهاية – «وحدة موسيقية نفسية تنتظم مقطوعات موحدة ما يزال بعضها يكمل البعض، وتنمو بنمو الإحساس المتصاعد إلى الأشباح حتى تستقر نفس الشاعر»[٧٠].

هذه الوحدة الموسيقية النفسية تتجلى خلال «الكمّ» و«الإيقاع». والمقصود بالكم هو الجانب العددى أو توالى المقاطع التى تتشكل منها التفاعيل. وذلك واضح فيما نسميه «البحر» أو «الوزن» الذى يرتبط بكم التفاعيل وتساويها أو تجاوبها. أما الإيقاع فهو عبارة عن تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية محددة النسب، ليس من الضرورى أن تكون متساوية، بل يكفى أن تكون متجاوبة، كما هو الأمر فى الوزن سواء بسواء[٧١].

قد يكون عنصر الإيقاع أهم من عنصر الكم، لكنهما – فى النهاية – يشيران إلى قيام الموسيقى الشعرية علىْ جانبين مهمين هما: الاطراد والتنوع، الاطراد يشير إلى التوالى الكمى أو التكرار الآلى للمقاطع المتجاوبة أو المتساوية، عبر مسافات زمنية لا يختل انتظامها ولا مقياسها. ولكن هذا الاطراد إذا استمر لابد أن يضنى

إلى حد الملل، ولابد من كسر رتابته بالتنوع: إما عن طريق الزحافات والعلل، وإما عن طريق نظام التقفية، وإما عن طريق وسائل أخرى يبتكرها الشاعر. ولا شك أن الشعراء قد استخدموا الزحافات والعلل – فيما يقول مندور:

«مسوقين بغرائزهم لتوليد آثار معينة نصل إليها عند إنشادنا للشعر إنشادا صحيحاً، فهي كثيرا ما تكسر ما في اطراد الوزن من إملال، وهي قد تمكننا في الإنشاد من أن نطول مقاطع أو تفاعيل، فنصل بذلك التطويل إلى مماشاة إحساس بعينه، ثم إنها توفق بين حاجتين نفسيتين مختلفتين: الحاجة إلى التقسيم الهندسي، ثم الحاجة إلى الإحساس بالجمال الذي نجده في الخروج على ذلك التقسيم خروجًا محدداً، نحس معه بشيء من التغيير الذي يتطلبه الإحساس كما تتطلب الغرائز الاطراد»(٧٢).

وإذا كان الإحساس الشعري نفسه لا يمثل حركة مطردة، منتظمة في تواليها انتظاما جامدا، فمن الطبيعي أن يختل جانب الاطراد الثابت في الوزن. لا أقصد إلى الاختلال الذي يجعل العنصر الموسيقي في الشعر وسيلة حتمية يستعين بها الشاعر على استنفاد ما يستشعر من الأحاسيس، بل من المعاني التي لا

تستطيع لغة النثر أن تعبر عنها أو أن توحى بها. شأن العنصر الموسيقى - فى ذلك - شأن النغم الذى وصفه الفلاسفة القدماء بأنه «فضل فى المنطق لم يقدر اللسان على استخراجه فاستخرجته الطبيعة بالألحان»(٧٣). ويبدو أن علينا أن نسلم مع مندور، فى هذا السياق، بأن الألفاظ وتراكيب اللغة فى بنائها النثرى العادى لا تعبر عن ظلال الحنين المضنى الذى أحسه أحمد زكى أبو شادى عندما تذكر الماضى وقارنه بنفى تجاوب النغم أو الوحدة النفسية النغمية، وإنما الاختلال الذى يقيم الوحدة على التنوع. وبذلك يقوم الإيقاع الشعرى على التوفيق بين الحاجة إلى التقسيم الهندسى والحاجة إلى الخروج على ذلك التقسيم فى عملية تعتمد على التكرار والتوقع، ولكنها تتألف من نسيج معقد يتكون من توقعات وإشباعات لا تقل عنها فى الأهمية المفاجآت التى يولِّدها سياق المقاطع، والتى تتشكل تبعا للمعنى الشعرى نفسه. وليس ثمة قاعدة ثابتة لمثل هذه المفاجآت التى تكسر ما فى اطراد الوزن من إملال، بل تفرض كل تجربة تنوعها الخاص، أو مفاجآتها الوزنية، داخل الاطراد الوزنى أو الوحدة الموسيقية القائمة على التنوع أبدا(٧٤).

هذه المفاهيم التى كانت تتبلور فى نقد مندور - فى آخر الثلاثينيات وطوال الأربعينيات - من معالجته التطبيقية للنصوص الشعرية قادته إلى تأكيد منهج محدد فى درس الشعر، هو منهج

تحليل النصوص. ونقطة البداية في هذا المنهج هي التركيز على الصياغة وتحليلها تحليلا يحاول فهم تجربة الشاعر من خلال العلاقات اللغوية للقصيدة. ولذلك كان اهتمامه بطرائق الأداء اللغوى للقصيدة. وبقدر ما أكد أننا لا يمكن أن نجدد الأدب أو نوجهه أو نحييه إلا بعناصره الداخلية، دعا إلى استقلال دراسة الأدب عن غيرها من العلوم الإنسانية، استقلالها بموضوعها، واستقلالها بمنهجها. ومادامت طبيعة المادة تفرض المنهج الذى يعالجها، فإن مادة الأدب وهى اللغة لابد أن تفرض ما أسماه بالمنهج اللغوى، أو المنهج الفقهى، أو المنهج التفسيرى، أو النقد الموضعى، أو النقد المنهجى. وكلها مسميات متعددة لمنهج واحد يتناول القصيدة من حيث هى علاقات لغوية ذات تركيب متميز فى تفرده وتناسقه.

ومن الواضح أن هذا المنهج كان نتيجة طبيعية لدراسة مندور فى فرنسا، سواء من حيث منهج الدراسة الذى درس به الأدب الفرنسى، أو من حيث معرفته بالنتائج التى انتهى إليها علم اللغة فى الثلاثينيات، أو من حيث تأثره بأستاذه لانسون، أو تجاربه المعملية التى قام بها فى باريس لدراسة عروض الشعر العربى والتى لم تنشر كاملة حتى الآن للأسف. ولقد أفضى به ذلك كله إلى منهجه الذى يبدأ بالنظر اللغوى إلى القصيدة، وينتهى من خلال علاقاتها إلى تحديد خصوصيتها، فتتجلى الكيفية الفريدة لتفاعل شخصية الشاعر مع الحياة من داخل الصياغة لا من خارجها.

٣- المنهج النقدى

يقول محمد مندور:

«نحن فى نقدنا للمؤلفات الأدبية بين أمرين: إما أن ننسخ طائفة من المعلومات المتناقضة غير المحققة التى جمعها الرواة والمحدثون بين دفتى الكتب القديمة، نعيد كتابتها أو ننقلها كما هى، ثم نقدمها للطلاب والدارسين فلا يجدون فيها غناء ولا لذة، وإما أن نحاول التجديد فيسرف بعضنا فى المدح أو القدح ويسوق طائفة من التأكيدات التى لا تستقيم فى فكر ولا تستند إلى معرفة، وإما أن نقحم على الأدب العلوم والنظريات الأوربية الحديثة محاولين أن نلبسه إياها حتى لو تمزقت من حوله أو ضاقت عنه، فمنا من يأتيه بنظريات علم النفس وعلم الاجتماع وعلم التطور حتى يحمله ما يطيق وما لا يطيق»(٧٥).

تكشف الكلمات السابقة عن وعى مندور بمعضلة المنهج، وهو وعى دفعه إلى ترجمة كتاب «منهج البحث فى الأدب واللغة»

عام١٩٤٦. وليست القضية هى الوعى بالمعضلة أو محاولة الترجمة حولها، الأهم من ذلك هو الوعى بضرورة حل هذه المعضلة، والكد فى سبيل هذا الحل علميا، ومن خلال النصوص الأدبية بعامة والشعرية بخاصة.

لقد حاول طه حسين – قبل مندور بعشرين سنة تقريبا – أن يقدم ذلك الحل، خصوصا بعد المواجهة الحادة التى أعقبت نشر الطبعة الأولى من كتابه «الشعر الجاهلى»، وكاد يسجن بسببها. فحاول فى الطبعة الثانية (١٩٢٧) أن يطرح قضية المنهج بوصفها حلا لمعضلة التخلف الثقافى وما يصاحبه من إرهاب لكل فكر جديد. وعرض طه حسين ثلاثة مقاييس، يمكن أن يتشكل منها منهج الدرس الأدبى، هى: المقياس السياسى، والمقياس العلمى، والمقياس الأدبى، وربط قضية المنهج بقضية الحرية التى لا يمكن أن يقوم دونها أى شكل جاد من أشكال الدراسة الأدبية. ولكن طه حسين –ربما لأنه كان مشغولا بقضية الشعر الجاهلى – خلط بين التاريخ الأدبى والنقد، فجعل لتاريخ الأدب جانبين: جانب علمى يدور حول النص، أو يبحث صلات النص بما هو خارج عنه، وجانب أدبى يرتبط بالنص ذاته. وهو خلط لا يزال له تأثيره على الدراسة الأدبية. وافترض طه حسين – نتيجة ذلك – أن المقياس الأدبى الخالص – أو النقد – لا يمكن أن ينهض به الدارس «إلا إذا اعتمد

على ثقافة عامة قوية وعلى طائفة من العلوم الإضافية لابد منها»[٧٦]. كما أنه لا يمكن لذلك الدارس أن يتحرر من ذوقه الشخصي الخاص:

«فمهما أحاول أن أكون عالما، ومهما أحاول أن أكون موضوعيا - إن صح هذا التعبير - فلن أستطيع أن أستحسن القصيدة من شعر أبي نواس إلا إذا لاءمت نفسي ووافقت عاطفتي وهواي، ولم تثقل على طبعي ولم ينفر منها مزاجي الخاص»[٧٧].

هذا الحل لمعضلة المنهج الذي طرحه طه حسين كان يفيد في العشرينيات، ويتناسب مع الإعلاء من شأن الفرد - ناقداً أو منقودا - في ظل الفلسفة الفردية السائدة، ولكنه يوقع في معضلة أخرى، تنفي استقلال النقد الأدبي وتميزه في منهجه عن غيره من العلوم والمعارف أولا، وعن شخصية الناقد ثانيا. والنتيجة المنطقية للحل الذي يطرحه طه حسين هي: إما أن ينتهي النقد إلى البحث عن شخصيات الشعراء، أو أن يطلق عليهم أحكاما أخلاقية ذاتية تستند إلى التكوين النفسي والأخلاقي للناقد فحسب. فإذا وافق مزاج طه حسين مزاج أبي العلاء مثلا أحبه طه حسين وأعجب به. وإذا خالف مزاج بشار مزاج طه حسين لم يكن ثم إلا الكره والبغض أو الاستثقال. ولا علاقة للشعر ذاته - في هذه الحالة -

بالحب أو الكره إلا من حيث كشفه عن مزاجين مختلفين لشاعرين، جمع بينهما الحظ العاثر فى فقد حاسة البصر، فسلك كل منهما سلوكا أثار حب الناقد أو كرهه.

ولا يمكن أن تواجَه المعضلة الجديدة التى يثيرها حل طه حسين للمعضلة الأولى إلا بالعودة إلى الجذر الأصلى للقضية كلها، أى إلى المنهج النقدى للشعر، والبحث عن أصالة المنهج التى تميزه عن غيره من مناهج العلوم، فتحدد طبيعته ووظيفته وأدواته من ناحية، وتحدد موضوعية الناقد ومعاييره الذاتية وتوازن بينهما من ناحية أخرى. وإذا كان «المنهج» يعنى الأسس النظرية للتفكير والوسائل العملية لدراسة أى علم، فالحاجة إليه ماسة على المستوى الفكرى وعلى المستوى الأخلاقى فى آن، فالمنهج قيادة للفكر وقيادة للأخلاق فى الوقت نفسه، ماظلت روح العلم – فيما يقول مندور – روح أخلاقية. بمعنى أننا إذا كنا نخشى على الفرد الذى يزاول الحياة العامة من الانحراف، فعلينا أن نخشى من الخطر نفسه على من يزاولون أعمال الفكر:

«بل ربما كان الخطر هنا أعظم، لأن وقائع الحياة قد ينبعث منها الجزاء. أما الفكر فإنه وإن يكن ضرر الانحراف فيه أقل وخطره أوسع انتشارا، إلا أن الجزاء فيه قد لا يكون سريعا ولا فعّالا ولا أكيدا،

لأنه لا يعدو أن يكون فقد المؤلف ثقة القراء، وتلك مسألة هروب»(٧٨).

يكشف هذا القول الأخير من مندور عن الحاجة إلى المنهج لمواجهة خلل واضح فى الحياة الثقافية المصرية لم يستطع جيل طه حسين أن يجاوزه. ويتزايد هذا الخلل للأسف فى السنوات الأخيرة تزايدا ثقيلا، وذلك على نحو يدفع المرء إلى تذكر دعوة مندور فى الأربعينيات إلى «التقاط الأسلحة» التى ألقاها جيل الكبار، والنضال دون ما أسماه «حرية الرأى وكرامة الفكر البشرى وتقديس حقوقه». ولكن لنرجع إلى المنهج عند مندور، ونترك شجون الخلل المعاصر إلى الموضع المناسب. ولنبحث فى إجابة مندور عن السؤال المهم: كيف يتحدد المنهج النقدى؟

الخطوة الأولى فى تحديد المنهج - عند مندور - هى أن نخلِّص دراسة الشعر بوجه خاص - أو دراسة الأدب بوجه عام - من التبعية للعلوم والأهواء، وأن نستخلص قواعد المنهج من طبيعة المادة التى ندرسها. قد يكون السبيل إلى ذلك هو التمييز بين الأدب والنقد بوصفهما نشاطين مختلفين، ولكن هذا التمييز يطرح السؤال الآخر: كيف يمكن أن يعالج الشعر معالجة موضوعية، أو كيف ينقد نقدا منهجيا؟

لقد قدم القرن التاسع عشر إجابته التى ارتبطت بتقدم العلوم الطبيعية. وتتحدد هذه الإجابة فى أنه إذا كان «العلم الجديد» الذى ثمل القرن التاسع عشر باكتشافه هو السبيل الوحيد إلى الموضوعية، فإن نقد الشعر بخاصة - والأدب بعامة - يمكن أن يكون موضوعيا إذا استخدم مناهج العلم، فهى - وحدها - التى تكسبه ثبات المعرفة العلمية وموضوعيتها، وتجنبه ما فى تأثيرات الذوق من تحكم وهوى، وما فى الأحكام المذهبية من مسلمات غير مؤكدة.

بعبارة أخرى، يمكن تناول الشعر موضوعيا بنقل ما هو متبع فى العلوم الطبيعة. ولهذا النقل صورتان: الأولى نقل ما سمى «روح العلم» فنأخذ عن العلماء النزوع إلى استطلاع المعرفة والأمانة العقلية القاسية والصبر الدءوب والخضوع للواقع والاستعصاء على التصديق، ثم الحاجة المستمرة إلى المراجعة والتحقيق. وأما الصورة الثانية فهى نقل مناهج العلوم نفسها وتطبيقها على الأدب. وكأنه يمكن على مستوى التطبيق العملى استخدام قوانين العلّية فى العلوم الطبيعية لتفسير الظاهرة الأدبية، بإرجاع عللها الأساسية إلى شروط عضوية - بيولوچية أو فسيولوچية - من ناحية، أو شروط سيكولوچية من ناحية ثانية، أو شروط اجتماعية أو اقتصادية أو سياسية من ناحية ثالثة. ولقد

أثمرت هذه الصورة الثانية من النقل - في البداية - نظريات سانت بيف (١٨٠٤-١٨٩٦) في الشخصية، وتين (١٨٢٨-١٨٩٣) في الجنس والزمان والمكان، وبرونتيير (١٨٤٩-١٩٠٦) في تطور الأنواع الأدبية. واستمر الإثمار حتى وصل إلى ذروته - حديثا - في استغلال ريتشاردز لعلم الأعصاب وإيمانه بأن الانتصارات المقبلة لهذا العلم كفيلة بحل المعضلات الأدبية كلها - ولم تتحقق النبوءة رغم مضي نصف قرن تقريبا على كتاب ريتشاردز في «مبادئ النقد الأدبي» - واستغلال أتباع يونج للأنماط العليا استغلالا وصل إلى مداه عند ناقد مثل نورثروب فراي. ولم يكن مندور قد شاهد أو سمع عن «البنيوية» التي قامت على استعارة منهج علم اللغة عند دي سوسير وتطبيقه على الأدب أو غيره من العلوم الإنسانية والاجتماعية، فقد كانت أقصى درجات الجدة في زمنه الباريسي هي توابع مدرسة لانسون ولوازمها.

ولقد ناقش جوستاف لانسون Gustave Lanson (١٨٥٧-١٩٣٤) - أستاذ مندور - هاتين الصورتين من نقل ما هو متبع في منهج العلوم الطبيعية إلى الأدب، فتقبل الصورة الأولى التي تقتصر على الإفادة من روح العلم لأنها تدعم الدراسة الأدبية وتساعد التاريخ والنقد الأدبي في الوصول إلى منهج محدد. أما الصورة الثانية فإنه يرفضها تماما لأن التجربة حكمت بإخفاقها من ناحية،

ولأنه لا يمكن - من ناحية أخرى - لمنهج أى علم أن يبنى على أنموذج غيره، وإنما تتقدم مناهج العلوم المختلفة بفضل استقلال كل واحد منها عن الآخر استقلالا يمكّن المنهج من الخضوع لموضوعه[٧٩].

وإذن، فلكي يكون للدرس الأدبى منهج فعليه أن يبدأ فيحظر على نفسه محاكاة العلوم الأخرى ويتأمل طبيعة مادته. وإذا كانت مادة الأدب هى اللغة، فإن أى منهج لدراسة الأدب لا قيمة له إلا إذا ارتبط كل الارتباط بهذه اللغة، من حيث هى علاقات ذات خصائص مقصورة عليها دون سواها. أما كيف يعالج الشعر معالجة موضوعية، فإن ذلك يتم عن طريق البحث فى الخصائص اللغوية للقصيدة بوصفها صياغة تحدث أثرا فى المتلقى.

ويعنى ذلك أن الموضوعية مرتبطة بعنصرين هما: المتلقى والنص. أما المتلقى فيثير قضية الذوق، وأما النص فيشير إلى قضية المنحى الكامل للصياغة، وتحديد هذين العنصرين - وفيهما نقطة الضعف فى المنهج كله، كما سأشير فيما بعد - يعتمد - عند لانسون وعند مندور - على التمييز بين «الذوق الشخصى»، وهو ذوق أولى لا غنى عنه، و«الذوق التاريخى» وهو الذى يحتل المكانة المهمة. ولذلك يعرّفه لانسون بأنه «فن تمييز الأساليب وتذوق كل مؤلف فى أسلوب ما بنسبة ما فى ذلك الأسلوب من كمال»[٨٠].

وبهذا الذوق التاريخي يمكن استخلاص أصالة العمل الأدبي أو القصيدة، فنكشف عن مظهرها الفريد المستقل، وعلاقاتها - مع ذلك - بالحياة التي تعبر عنها والشاعر الذي أبدعها. ويتم ذلك بتحديد معنى القصيدة، وما فيها من قيم عقلية وانفعالية وفنية، وتمييز استعمال الشاعر الخاص للغة عن الاستعمال السائد بين معاصريه، والحالات النفسية التي ينفرد بها والتي نستخلصها مما يرقد تحت التعبير العام، بحيث ندرك في كل نبرة أو تركيب الأغراض العميقة التي تغني معنى القصيدة[81]. وذلك فهم يترتب عليه أن الموضوعية تتحقق بالحس التاريخي عند الناقد، وهو حسٌّ يتكون من دراسة الأعمال عبر الزمن، فيمكّن الناقد من إدراك المفارقة التي تنطوي عليها كل قصيدة - في حالة الشعر - بالقياس إلى غيرها من القصائد التي عاصرتها أو سبقتها أو تلحقها في الزمن.

أعلن لانسون هذه الأفكار في أوائل القرن، صدر عنها في كتابه عن تاريخ الأدب الفرنسي، ويلورها فيما كتب عن منهج التاريخ الأدبي. وقد ترجم مندور هذه الدراسة بعد أن أضاف إليها دراسة أنطوان مييه A.Meiller عن منهج البحث اللغوي، وهي إضافة تشي باعتماد المنهج النقدي عند مندور على التحليل اللغوي للقصيدة، وتشير ضمنيا إلى أن أفكار لانسون عن التاريخ الأدبي

وبعض أفكار دى سوسير عن اللغة تمازجت فى ذهن مندور وشكّلت النواة الأساسية للمنهج النقدى عنده.

تعلم مندور من لانسون أن القصيدة تختلف عن الوثيقة التاريخية بما تثيره فى المتلقى من استجابات فنية وانفعالية بفضل صياغتها. وإذن، فعلى الناقد أن يتوقف إزاء كل نبرة أو كلمة أو تركيب أو بيت لأنه قد يكشف فيها عن الأغراض العميقة الخفية التى كثيرا ما تصحّح وتغنى، بل قد تعارض المعنى الظاهرى لنص القصيدة. وما دام الشعر ظلالا ومفارقات تحتويها الكلمات بالإيماء الخفى والإيحاء البعيد، فليس ثم سبيل إلى اكتشاف هذه المفارقات أو الظلال إلا بما يسميه مندور «روح الدقة» التى يحركها الحس الباطنى. وبذلك يصبح معول الناقد على الذوق. أعنى الذوق المدرب الذى يعتمد على ثقافة واسعة وأفق رحب، يتمكن معه الناقد من أن ينصت إلى القصيدة ويتأمل علاقاتها، مع الحرص على وضع المشاكل باستمرار، لأن لكل جملة أو بيت فى القصيدة مشكلة، تفرض على الناقد كيفية خاصة فى المواجهة، وسبيلا للتفسير، وليس بالأمر الهين. وإذا كان النقد عملية تذوق تثير المشاكل دائما ولا تقبل ما هو شائع أو، متعارف عليه بين المتلقين، فليس ثمة مناهج صارمة تصلح لكل شئ، بل منهج مرن ومبادئ عامة، «وفيما عدا ذلك فكل مشكلة خاصة لا تحل إلا بمنهج خاص يوضع لها تبعا لطبيعة وقائعها والصعوبات التى تثيرها»[٨٢]. وغاية النقد – بهذا

الفهم – هى إدراك العلاقات التى تكّون القصيدة، والتى تكشف – فى الوقت نفسه – عن مثل أعلى أو منحى فى الصياغة، ثم ربط هذين الأخيرين بروح الشاعر وحياة الجماعة، مادام الأصل فى الإبداع الشعرى هو العلاقة بين الشاعر والحياة. ويؤدى ذلك إلى اكتشاف الخصائص المميزة، كما يقودنا إلى تحديد أصالة الأفراد، أى الظواهر الفردية التى لا شبيه لها ولا تحديد. باختصار، يصبح النقد «فن تمييز الأساليب وتذوق كل شاعر أو كاتب بنسبة ما فى ذلك الأسلوب من كمال». وكأن ما أسماه لانسون «الذوق التاريخى» أصبح هو «النقد» عند مندور بلا أى فارق بين المصطلحين أو المفهومين(٨٣).

وكما تعلم مندور من لانسون تعلم من فردينان دى سوسير (–١٩١٣) الذى كان يمثل أصح وأحدث ما وصل إليه علم اللغة فى أوروبا إبان دراسته فى فرنسا (١٩٣٠–١٩٣٩). وطبعا عرف مندور دى سوسير من خلال الكتابات الفرنسية عنه داخل السوربون، ولم يجاوز ذلك إلى معرفة إضافات الشكليين الروس إلى دى سوسير، أو إضافات مدرسة براج فى مطلع الثلاثينيات، فلم يكن لذلك كله أصداء فى البيئة الفرنسية التى أسهمت فى تكوين وعى مندور الأدبى. ولذلك ظل مندور قريبا من دى سوسير الذى نظر إليه بعينىّ أنطوان مييه، وفى ضوء منظور لانسون المشبع بالذوق التاريخى غير المنفصل عن الذوق الفردى.

وإذا كانت اللغة - عند دى سوسير - ليست مجموعة من الكلمات بل مجموعة من العلاقات، فالمهم - إذن - فى القصيدة ليس الألفاظ بذاتها بل الروابط والعلاقات التى تقوم بينها، وإذا كانت تلك الروابط أو العلاقات هى المعانى المختلفة التى يعبر عنها الشاعر، فعلى الناقد أن يوليها كل الاهتمام ويخلع عليها كل الأهمية. وذلك فهم غير بعيد عن أنطوان مييه الذى ترجم مندور مقاله عن البحث فى اللغة مع أفكار لانسون فى كتاب واحد. ولقد أشرت - منذ قليل - إلى أن تجاور مييه مع لانسون فى كتاب واحد يترجمه مندور يشير ضمنا إلى اعتماد المنهج النقدى عند مندور على أساس لغوى ثابت. والعلاقة بين مييه ودى سوسير يكشفها ما انتهى إليه مييه الذى يرد اللغة إلى عنصرين، هما: المفردات، وعوامل الصيغة Morphemes . وعوامل الصيغة هى التى تعطى للفظة دلالتها التى نقصد إليها عندما ننطق بالكلمة، لأننا لا ننطق بأى كلمة إلا لكى نخبر بها أو عنها بشئ، أى أننا بمجرد أن ننطق بالكلمة نضيف إليها عوامل الصيغة تلقائيا، وإذن فالكلمات المفردة لا تستخدم لذاتها، بل تستخدم لتقيم بفضل عوامل الصيغة المضافة إليها طائفة من العلاقات بين الأشياء، أو بين الأشياء والأحداث. والمسافة قريبة بين هذه الفكرة ومفهوم دى سوسير عن اللغة بوصفها مجموعة من العلاقات لا مجموعة من الكلمات.

ويمكن القول إن لانسون ودى سوسير التقيا فى ذهن

مندور، بتأويلات لانسون فيما أؤكد، وشكّلا له أساس منهجه الذى أصبح الشعر - تبعا له - صياغة لغوية لا يمكن فهمها أو تقييمها إلا بتحليل علاقاتها، وذلك على نحو يحدد للنقد وظيفته المتصلة بالذوق المدرّب.

والإلحاح على الذوق المدرب مهم، لأنه إذا كان النقد الذوقى نقدا مشروعا على أساس أن التأثيرية قائمة فى داخل كل نقد بشهادة لانسون، فإن هذا الذوق ينبغى أن يعلل. وكل تعليل لابد أن يستند إلى مبادئ عامة، ومن ثم إلى منهج. ولذلك فاعتماد النقد على الذوق المدرب أمر ضرورى لتحديد منهجية النقد، فالنقد المنهجى يتميز عن مجرد التأثيرية بأنه «ذلك النقد الذى... تدعمه أسس نظرية أو تطبيقية، ويتناول بالدرس مدارس أدبية أو شعراء أو خصومات يفصل القول فيها، ويبسط عناصرها، ويبصر بمواقع الجمال والقبح فيها»[٨٤].

وأحسبنى بهذا الفهم أفصل - ضمنيا - فى خلاف أثاره واحد من جيل مندور، اتهمه بالغلو فى الاعتماد على الذوق وإنكار أى أساس موضوعى للنقد [٨٥]. ولا شك أن مندور كان يلح إلحاحا واضحا على الذوق، ولكن بشرط أن يستند إلى مبادئ عامة نابعة من كثرة الممارسة وطول الدراسة. ولذلك مايز بين نوعين من الذوق: الذوق الفطرى، وهو ذوق كامن فى جذور العملية النقدية، والذوق

المدرب - يقابل عند لانسون الذوق التاريخى - الذى هو محور العملية النقدية فى بحثها عن العلل التى تبرر التحليل أو التفسير أو الحكم. وإذا كان الذوق الفطرى يعتمد على التأثيرية المحضة، وهى مرفوضة إذا اقتصر النقد عليها، فإن الذوق المدرب يعتمد على المعرفة الموضوعية. ومحور المنهج كله يدور حول توازن هذين الذوقين، أو كما يقول لانسون: «منهجنا كله.. يقوم على الفصل بين التأثر الشخصى والمعرفة الموضوعية التى تحد من ذلك التأثر وتراجعه وتفسره لصالحها»(٨٦).

وبقدر ما كان هذا المنهج يباعد بين مندور وطه حسين وهيكل والعقاد، وغيرهم من أبناء الجيل الليبرالى الأول، كان يقرّب ما بينه وأحمد ضيف وطه إبراهيم، وهما رائدان عفى عليهما النسيان تقريبا، لأنهما لم يشغلا الحياة العامة كما شغلها العقاد وطه حسين وهيكل. لقد قدم أحمد ضيف لانسون إلى القارئ العربى للمرة الأولى، وعرّف بكتابه «تاريخ الأدب الفرنسى» وألمح إلى منهجه فى تحليل النصوص كما أشار إلى نقده لسانت بيف وتين، ونفوره من النقد المذهبى، كما عَرَّف بجول ليمتر ودعوته إلى الاقتراب من النصوص الأدبية وتعمقها، قبل أن يتجاوز مندور المرحلة الثانوية من تعليمه، كما أصدر أحمد ضيف كتابه «مقدمة لدراسة بلاغة العرب» فى عام ١٩٢١(٨٧)، أى قبل أن يصدر طه

حسين كتابه «في الشعر الجاهلي» بخمس سنوات. وأهم ما في محاولة هذا الرائد هو فهمه الجديد للنقد فهما يفصل دراسة الأدب عن مناهج العلم، ويسلم بظهور أثر الناقد الشخصي، والاعتماد على الذوق المدرب، ويؤكد أن «النقد القاعدي أو المذهبي يرمي إلى تقييد العقول والأفكار وحملها على اتباع طريق واحد في الفكر والتصور والخيال، وإلى الحكم عليها حكما عاما بطريقة واحدة»[88]. وهناك جذر مشترك بين نفور مندور وأحمد ضيف من النقد المذهبي أو الاعتقادي، كما أن هناك جذرا مشتركا بينهما في تحديد النقد الذي يعرِّفه مندور بأنه فن تمييز الأساليب ويعرِّفه أحمد ضيف بأنه «لا يخرج عن وصف الكتابات وتحليلها»[89]. ولانسون هو ذلك الجذر المشترك.

وأضيف إلى ذلك أن دعوة لانسون إلى الاعتماد على الذوق وتمييز الدراسة الأدبية واستقلالها بمنهجها عن مناهج العلوم كانت تقود مندور إلى أحكام طه إبراهيم على التراث النقدي وتوقعه في أسرها. لقد طرح طه إبراهيم - خلال تأريخه للتراث النقدي حتى القرن الرابع للهجرة - سؤالا في غاية الأهمية وهو: «أيستطيع نَقَدَة الأدب أن يستعينوا بطرق العلم؟ أيستطيع العلم أن ينقد شيئا أخص عناصره الشعور؟»[90]. ولقد انتهى طه إبراهيم إلى أن أي محاولة لفهم الشعر من خلال قواعد العلم أو قوانينه محاولة

مرفوضة لأن العلم يقوم على القانون العام، بينما القصيدة أو النص الأدبى عموما حدث متفرد لا يمكن أن يخضع لقانون أو قاعدة عامة، فضلا عن أن القانون العلمى لا يختلف فيه الأفراد، أما المقياس النقدى فمحل خلاف لأن عماده الذوق الفنى الذى لا يمكن بدونه فهم النصوص الأدبية أو الإحساس بما فيها من عناصر.

ولم يكن محمد مندور منفصلا عن جهود هذين الرائدين. لقد اطلع على بواكيرها وهو طالب فى الجامعة (١٩٢٥-١٩٢٩) حيث تولى أحمد ضيف وطه إبراهيم التدريس فى الجامعة المصرية. كما أن محمد مندور واجه هذه الجهود مواجهة واعية بعد عودته من بعثته إلى فرنسا (١٩٣٩)، فأخذ أنضج ما فيها وطوره فى ضوء منهجه المتميز فى دراسة الشعر أو نقده، ذلك المنهج الذى وصل ما بينه وبين هذين الرائدين وصلا قويا، جعله يدين لطه إبراهيم - على وجه التحديد - بأهم النتائج التى توصل إليها فى دراسته عن النقد المنهجى عند العرب. قد يتميز منهج مندور بدقة الفهم لجوستاف لانسون، وبارتباط هذا الفهم بتمثل أعمق للجوانب المشرقة من الثقافة الأوروبية ومحاولة تطبيق أوسع وأرحب، ولكن ذلك التميز لا ينفى الأثر ولا التأثر.

وبقدر ما التقى لانسون ودى سوسير فى ذهن مندور وحددًا اقترابه من أحمد ضيف وطه إبراهيم حددا له - بالمثل - طريقته

فى التعامل مع النصوص الشعرية، وهو تعامل جعله يحاسب الشعراء على دقة الأداء اللغوى كما فعل مع على محمود طه، أو يتوقف لبيان القيم الجمالية للغة المهجريين من أمثال ميخائيل نعيمة ونسيب عريضة، ويدافع عن خروجهم على نسق العلاقات اللغوية التقليدية سعيا وراء الدقة، ويقدم تحليلا معمليا لأوزان الشعر وعلاقتها بالمعنى، وهو تحليل لم يسبق إليه إذا قارناه بالجيل السابق عليه أو حتى بالجيل اللاحق، ويحاول أن يفرق بين الألفاظ «المألوفة» و« المهجورة» و«المبتذلة» فى الصياغة الشعرية، ويوضح مضارّ الاعتماد على تراكيب الذاكرة التى أصابها التحات واختفى منها التوتر الذى تقوم عليه العلاقات اللغوية فى الشعر، ويكشف عن حتمية المجاز للتعبير الشعرى، ويربط – أخيرا – بين حدة الانفعال وتفرده، وكسر البناء اللغوى.

ولا يقتصر أمر المنهج عند مندور على الكشف عن إنجازات شعرية عند معاصريه، وإنما يمتد إلى محاورة المناهج القائمة لدراسة الشعر، أى أن المنهج يؤكد نفسه بطريقين: طريق التطبيق الذى يتعامل مع النصوص مباشرة، وطريق النظر أو التأصيل، حيث يبرز المنهج ميزاته على المناهج المغايرة، ويدخل فى حوار مع كل ما هو قائم فى الحياة النقدية، وذلك لاختبار صلابته وقدرته على تبرير وجوده. ومقالة مندور «النقد ووظائفه» – وهى من أولى

المقالات التى كتبها بعد عودته من فرنسا - تطرح ضرورة مراجعة الجيل السابق أولا، وضرورة تقويم جهوده «لنرى ماذا عمل من يكبرنا سنا، وماذا بقى علينا أن نعمل لنسير على بيّنة كما ساروا، واثقين من أن مراجعة القيم ورسم المنهج وتخطيط الأفق هو دائما من عمل الشباب عند نضجه»(٩١).

وانطلاقا من هذا الوعى، واعتمادا على المنهج اللغوى فى درس الأدب، يرفض مندور المناهج السائدة، ويرى فيها تخلفا عن متابعة التطور النقدى من ناحية، وقصورا فى إدراك الخصائص النوعية للآداب من ناحية أخرى. ولتجاوز هذا التخّلف أو ذلك القصور، لابد من تقويم الأصول الأوربية التى تدعم المناهج المختلفة التى تسود الواقع الأدبى. ويحصرها مندور فى منهج سانت بيف لدراسة الشخصية، أو البحث عن تطور الأنواع عند برونتيير، أو ردّ الأدب إلى عوامل البيئة والجنس والزمان عند تين. أما نظرية الانعكاس التى يقوم على أساسها علم الجمال الماركسى، فلم يكن لها فى العالم العربى حتى الأربعينيات إنجازها المؤثر، وحتى إن وجد فكان من المنطقى أن يدخل ضمن ما أسماه مندور النقد الاعتقادى Critique dogmatique. وهو النقد الذى تسيطر عليه آراء ومعتقدات سبق أن استقرت عند الناقدين، وذلك لهوى دينى أو وطنى أو عنصرى، وهذا هو أشد أنواع النقد تعرضا للتجريح»(٩٢).

ومن الواضح أن مندور كان يرفض أى فهم للأدب فى ضوء أية إيديولوچية محددة، ولذلك نجده يدافع - مرة - عن مذهب الفن للفن فى مواجهة «أدب الكفاح» أو «الأدب الاجتماعى» وتعسف «بعض كتاب الاشتراكية»[٩٣]، أو يعترف - مرة أخرى - بوجاهة نقد الاشتراكيين «الذين يريدون أن يتخذوا من الأدب سلاحا للكفاح وتحريك الجماهير، لكى نتخلص من أمراضنا الاجتماعية وبخاصة مرض الفقر». ولكنه يرى - مع ذلك - أن الاشتراكيين مسرفون.. وليس من المعقول أن يسجن الأدب، والشعر بنوع خاص فى منطقة الكفاح، وأن يتخلى عن كافة وظائفه الأخرى»[٩٤].

ولا شك أن لانسون كان يسدد خطى مندور فى هذا التقويم، خاصة فى هجومه على محاولة استخدام مناهج العلم فى دراسة الأدب، وما ترتب على هذا الاستخدام من إغفال الخاصية النوعية للأدب بوصفه صياغة لغوية متميزة فى علاقاتها[٩٥]. أما سانت بيف فرغم إعجاب مندور به إلا أنه كان يأخذ على منهجه احتمال إغفال الشعر من أجل معرفة الشاعر. والنقد بمعناه الحقيقى لابد أن ينصب على النص حتى لا تختلط حدود العلوم وميادين البحث المختلفة، خاصة بعد أن عادت أوروبا من ضلالها وأصبحت تؤمن بأن لكل علم مناهجه، وأن أى علم لا يمكن أن ينمو إلا إذا كان نموه ذاتيا ومن داخله[٩٦]. وقد قاد ذلك - بالتالى - إلى رفض

محاولة فهم الشاعر فى ضوء قوانين علم النفس ونظرياته، لسبب بسيط مؤداه أن مثل هذه المحاولة تتباعد عن دراسة الشعر فى ذاته، وتغفل عنصر القيمة فى صياغته، فضلا عن أنها تعتمد على قوانين عامة يصعب أن تنطبق على الحالات الفردية المتعينة فى نصوص كل نص منها له خصوصيته وتفرده.

ولذلك واجه مندور محاولات محمد خلف الله أحمد لدراسة الأدب من الوجهة النفسية ومحاولة العقاد لدراسة أبى نواس، ومحاولة سامى الدروبى لدراسة أبى العلاء، وتفسيرهما لشعر الشاعرين فى ضوء نظريات علم النفس (٩٧). كما رفض مندور منهج العقاد فى بحثه عن صورة الشاعر من خلال شعره، وألمح إلى أن دراسة العقاد لابن الرومى ليست خالصة لشعر ابن الرومى، وأنها عجزت عن كشف أسرار صياغته. بل إن تباعد العقاد عن النص والتفاته إلى الصفات الشخصية للشاعر كان يؤدى به إلى تقديم تفسيرات خاطئة لظواهر النظم، فالتصغير فى شعر المتنبى - مثلا - لا يرجع إلى كبرياء الشاعر، وإنما هو أداة من أدوات الهجاء يعرفها كافة شعراء هذا الفن فى الأدب العربى وفى غيره من الآداب، فضلا عن أن المتنبى استخدم التصغير للتعظيم لا للتحقير فحسب(٩٨).

أما منهج طه حسين – وهو منهج تين فيما يرى مندور [٩٩] – فمن مخلفات القرن التاسع عشر، وكتابه «تجديد ذكرى أبي العلاء» كان – في عينيّ مندور – «أشبه ما يكون بقطعة من الأثاث تامة التركيب معدّة الأدراج أتى المؤلف فملأها»[١٠٠]. صحيح أن طه حسين كان يركز على لغة الشعر في نقده للشعر القديم أو الحديث، إلا أن تحليله لهذه اللغة كان يتم – في الغالب – من منظور سلفي يفصل اللفظ عن المعنى، ولا يراعي الفاعلية الخاصة للغة الشعر كعلاقات متميزة، يمكن أن تؤدي ما أسماه مندور «كسر البناء» بوصفه مظهرا لغويًا لتجاوز الشاعر إطار النظرة الجامدة في عصره[١٠١]. ومن هنا، تعاطف مندور مع ما عدّه طه حسين – والعقاد – خروجا على اللغة في شعر المهجريين.

ورد مندور – في فترة لاحقة – موقف طه حسين من لغة الشعر إلى تلمذته على «الوسيلة الأدبية» للمرصفي واستعانته بطرائقها في تفسيره لنصوص الأدب العربي القديم ونقده للشعر الحديث [١٠٢]. ولعل إدراك مندور للازدواجية الكامنة في التكوين النقدي لطه حسين والناتجة عن عدم الامتزاج الكامل بين ثقافة الغرب الحديث وتقاليد الموروث، هو الذي قاده إلى التوقف عند كتاب طه حسين «مع أبي العلاء في سجنه» وملاحظة أن الكتاب رغم أسلوبه الجميل ووسائله الروائية ينتهي إلى التخبط، فلا يفرق

بين البحث عن المؤثرات وإقامة المقارنات[١٠٣]. كما أن مقارنة طه حسين بين أبى العلاء وفلاسفة اليونان مقارنة ساذجة وخاطئة، شأنها فى ذلك شأن مقارنة على أدهم بين أبى العلاء وشوبنهور، أو قسطاكى الحمصى بين أبى العلاء ودانتى. وينبع خطأ هذه المقارنات من الإيمان بتفرد المبدعين، وبالتالى التسليم بأن نفوسهم لا يمكن أن تتشابه:

«وكل تلك الأبحاث على اختلافها فى الإصابة بعيدة – فيما أحسب – عن الحقيقة النفسية الثابتة وعن تمايز النفوس تمايزا لا يمكن أن ينال منه – وبخاصة فى النفوس الأصيلة – أىّ وحدة فى الجنس أو الزمان أو المكان أو الثقافة، أو غير ذلك مما زعمه نين عن النقاد الشكليين الذين فهموا كل شىء غير أصالة النفوس، واختلاف طرق انفعالها بما يحيطها من ناس وأشياء، بل بما يدور فى حناياها من حس أو شعور أو فكر»[١٠٤].

ويردنا نقد مندور لمناهج الدراسة الأدبية فى عصره إلى الأصالة مرة أخرى. وكأن افتقاد الأصالة يؤدى إلى الاتكاء على مناهج متخلفة، أو إقحام آراء تكونت من مطالعة فى كتب الغير، أو تطبيق نظريات على نصوص تجافيها، بدل الخضوع لتلك النصوص

والصبر على فهمها واستخلاص ما بها. إن فهم العمل الشعرى أهم واجبات الناقد، وإذا كان الفهم الصحيح تملك للمفهوم، فإن ذلك الفهم لن يتم إلا بالتواضع والإخلاص. والمعنى الحقيقى للتواضع هو التخلى عن ادعاء العلم. أما الإخلاص فهو التمسك بروح العلم. وروح العلم لابد أن تقود إلى تمايز الدرس الأدبى والوعى بطبيعة مادته. ولا مفر - إذن - من الحكم على النظم الذى أمامنا من حيث إنه يجمع بين الكثير من المعانى المتباينة:

> «ونحن بعملنا هذا لا نقف عند الألفاظ بل ولا عند الجمل، وإنما ننظر فى المعنى عند تمامه والفراغ من تأليف عناصره. ننظر فى المعنى منظوما. ومن البيّن أن الذوق هو الفيصل الأخير فى الحكم على هذه الدقائق»(١٠٥).

تبقى - الآن - أخطر نقطة فى هذا المنهج وهى: إلى أى مدى يمكن أن يتوافق مع التراث العربى؟ إن محور التركيز فى هذا المنهج ونقطة البداية والعودة هى الصياغة اللغوية، ولا يوجد أكثر من هذا الجانب فى التراث النقدى بكل مجالاته وفروعه. فهل يتوافق المنهج مع التراث؟ وإذا توافق، فإلى أى مدى يمكن أن يشكل التراث أساسا لهذا المنهج ويمده بأدوات التحليل؟ يبدو أن هذه أسئلة كانت مثارة فى ذهن مندور، على الأقل بحكم المواجهة التى

يمكن أن يقابلها من أساتذته باسم الدفاع عن التراث، وهى مواجهة لا تزال قائمة حتى هذه الأيام، وإن خفت حدتها. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يقوم مندور بتقديم رسالته لدرجة الدكتوراة عن التراث النقدى، تحت إشراف المرحوم أحمد أمين بعد أن توترت العلاقة بين مندور وطه حسين. وكانت الرسالة بعنوان «تيارات النقد العربى فى القرن الرابع الهجرى». وقد نوقشت عام ١٩٤٣ ومنح عنها مرتبة الشرف الممتازة. وهى التى نشرت تحت عنوان «النقد المنهجى عند العرب». وكان الدافع إليها شعوره أنّ عليه التفتيش فى التراث النقدى - وأغلبه يدور حول الشعر - عن ما يدعم منهجه حتى تكتمل لذلك صفة الأصالة التى ألح عليها مندور طويلا*.

(*) راجع دراسة «مندور والتراث النقدى» ضمن كتابى «إضاءات» - القاهرة سنة ١٩٩٤.

٤- محاولة تعديل المفهوم والمنهج:

كانت السنوات العشر التى أعقبت عودة محمد مندور من بعثته إلى فرنسا عام١٩٣٩ سنوات خصبة بكل معنى من المعانى، ففى هذه السنوات أصدر مجموعة من الأعمال جعلته - بحق- واحداً من أبرز نقاد جيل التحول الذى حاول مجاوزة الإطار الليبرالى على المستوى السياسى، ومجاوزة الإطار الرومانسى على مستوى الإبداع، ومجاوزة الإطار التقليدى لنظرية التعبير على مستوى النقد الأدبى. حسبى أن أشير إلى كتبه التى صدرت فى هذه السنوات العشر، مثل «فى الميزان الجديد» و«نماذج بشرية» و«النقد المنهجى عند العرب» و«فى الأدب والنقد»، أو إلى ما ترجمه من «دفاع عن الأدب» و«منهج البحث فى الأدب واللغة» - لندرك خصوبة الإنجاز المتميز الذى قدمه مندور خلال تلك السنوات العشر التى أعقبت عودته من فرنسا. ولا يقلل من هذه الملاحظة ما قيل عن تأثر مندور فى كتابه «نماذج بشرية» بأصل فرنسى معروف، نقل عنه الفكرة وتحليل بعض النماذج، فإنجاز مندور فى مجمله يؤكد تميزه ودوره الحاسم.

والذى يثير الدهشة أن هذا الإنجاز النقدى المتميز – وقد حاولت أن أعرض مقولاته الأساسية فى نقد الشعر فى القسمين السابقين– تم وسط دوامة عنيفة من أحداث ومواقف خاضها مندور. ففى هذه السنوات العشر فحسب، كتب رسالته التى حصل بها على درجة الدكتوراة، وتنقل أستاذا محاضرا ما بين جامعتى القاهرة والإسكندرية، واستقال من الجامعة عام١٩٤٤، وتفرغ للكتابة والتأليف بل المحاماة. وتنقل ما بين مجلات «الثقافة» و «الرسالة»، ثم «الأهرام» و«المصرى»، و«الوفد المصرى» المسائية، وأصدر مجلة «البعث» الأسبوعية، وتولى تحرير «صوت الأمة» بعد سقوط حكومة صدقى باشا، وافتتح مكتبا للمحاماة ورُشِّح للبرلمان، وفى ثنايا ذلك كله دخل الحبس الاحتياطى أكثر من عشرين مرة، وسجن فى زنزانة منفردة لمدة ستة وأربعين يوما بتهمة الشيوعية. أضف إلى ذلك الخصومات السياسية الحادة والقضايا التى رفعها على الخصوم، والمعارك الفكرية والنقدية، ومواجهة إغلاق أكثر من مجلة وجريدة كتب فيها أو رأس تحريرها. دوامة من حياة عاصفة، تمتد عبر عشر سنوات قصيرة فى عمر الزمن، لكنها تساوى زمنا كاملا بكثافة ما فيها. ورغم هذا كله أصدر مندور فى هذه السنوات مجموعة من الكتب الأساسية فى تاريخ نقدنا الحديث، وترجم كتابين لهما أثرهما فى تحديد منهجية البحث الأدبى.

ولقد كان عام ١٩٤٩ - وهو العام الذى فرغ فيه من كتابه «فى الأدب والنقد» - خاتمة لهذه الفترة الخصبة من حياته. وأقول خاتمة لأن ذلك العام يحدّد بداية فترة زمنية من الانقطاع عن ممارسة النقد. وهى فترة أصيب فيها مندور بمرضه الذى لم تفارقه آثاره بعد ذلك، وتغير الواقع الاجتماعى فى مصر بقيام ثورة يوليو١٩٥٢، ونزوعها شيئا فشيئا إلى الاشتراكية، وتطبيقها لما نادى به مندور فى أوائل الأربعينيات، ولما سجن بسببه أكثر من مرة فى عهد حكومة صدقى باشا. وأتيحت لمندور - مع الثورة - فرصة التعرف الفعلى على العالم الاشتراكى ومعايشته فى زيارات صحّحت له مفهومه عن الواقعية نسبيا(١٠٦)، وجعلته يعيد النظر فى منهجه السابق، حتى انتهى قبيل موته إلى الدعوة لنوع جديد من النقد أسماه «النقد الإيديولوچى».

ومع الثورة - أيضا - انتقل مندور إلى مرحلة أخرى من نقد الشعر، ركز فيها على دراسة الشعر المصرى الحديث، ابتداء من ولى الدين يكن، وانتهاءً بروافد «أبوللو» وحركة الشعر الحر. وذلك من خلال محاضراته التى ألقاها فى معهد الدراسات العربية منذ إنشائه عام١٩٥٣. ولقد قدم فى هذه المحاضرات محاولةً لتأريخ الشعر العربى الحديث فى مصر، والتمييز بين مراحله التاريخية واتجاهاته الفنية. وتبلورت هذه المحاولة فى كتابه «الشعر المصرى

بعد شوقى» بحلقاته الثلاث التى فرغ من آخرها عام ١٩٥٨. وهى محاولة متقدمة إذا قيست بغيرها من المحاولات التى سبقتها، لأن مندور حاول أن يعرض فيها المراحل الثلاث لتطور الشعر المصرى الحديث (مرحلة البعث أو الإحياء - المرحلة الرومانتيكية بروافدها خاصة أبوللو - مرحلة الشعر الحر أو الواقعية كما أسماها مندور) مستندا إلى نوع من الوعى بالأصول الفكرية والاجتماعية لهذه المراحل. كما لاحظ أن الشعر العربى الحديث سار عبر مراحله الثلاث من التطور فى خط بيانى وثيق الصلة بتغير المجتمع نفسه، وهى ملاحظة أكدت عنده:

«أن تطور مفاهيم الشعر وأهدافه فى بلادنا قد كان تطوراً طبيعيا، وأنه إذا كان قد تأثر إلى حد ما بتيارات الفكر العالمى واتجاهاته، فإنه فى حقيقته العميقة قد تم مجاراة لحلقات حياتنا العامة، وحياتنا الفنية المتتابعة، وكان كل اتجاه رد فعل طبيعى للإسراف أو الانحراف بالاتجاه الذى سبقه على نحو ما تتطور الحياة كلها نتيجة لما يعتمل فيها من متناقضات»[١٠٧].

ولا يزال التخطيط الذى قدمه مندور فى هذه المحاولة معترفا به لدى الكثير من الدارسين الذين جاءوا بعده، والذين

تابعوه فى تصنيفه وتخطيطه ومنهجه على السواء. وخصّ مندور - داخل هذه المحاولة - مجموعة من الشعراء بدراسات خاصة، تتناول إنجازهم المؤثر ضمن المراحل التاريخية التى انتسبوا إليها. فعل ذلك فى كتابه عن «خليل مطران» (١٩٥٤) وإبراهيم عبدالقادر المازنى (١٩٥٤) وولى الدين يكن (١٩٥٥) وإسماعيل صبرى (١٩٥٥). وبقدر ما طرحت هذه المحاولة طموح التخطيط للمراحل التاريخية والاتجاهات الفنية، طرحت سبيلا متميزا للنقد العربى الذى يتصدى للشعراء فى أسلوب «يهدف إلى الوصف والتحليل والتعريف والتثقيف أكثر مما يهدف إلى التوجيه»[١٠٨].

ومن الواضح أن تركيز مندور فى أوائل الستينيات على المسرح، مع ما صاحب هذا التركيز من حوار مع الاشتراكيين والجماليين من النقاد، والتأثر بالتطورات الاجتماعية فى مصر خلال هذه السنوات، كان يقوده إلى الواقعية الاشتراكية، وإلى الإيمان بأن للأدب بوجه عام وظيفة سياسية، متصلة باستخلاص القيم المحركة التى تكمن خلف مظاهر التطور الاقتصادى والاجتماعى والكشف عنها، الأمر الذى يجعل من هذه القيم قوة إيجابية فعالة، تجاوز بالفرد واقعه المتخلف عندما تثرى وعيه بالواقع، وتدفعه إلى تطويره وتغييره. والهدف هو الوصول إلى واقع

آخر، يقترب من نموذج التطبيق الاشتراكى الذى تصاعدت أعلامه فى الستينيات الأولى.

وعندما يُطبَّق مثل هذا الفهم لوظيفة الأدب بوجه عام على الشعر بوجه خاص فإن التحليل النقدى لن يتوقف عند الصياغة التى تثير فينا بفضل خصائصها استجابات فنية وعاطفية، ندركها عن طريق الذوق، كما كان يفعل مندور فى الأربعينيات، وإنما يمتد التحليل ليلمح أثر المضمون الكامن وراء هذه الصياغة، ومدى ما فيه من إيجابية الهدف التى تدعم حركة الفرد والمجتمع إلى الأمام. والمقصود بالهدف - فى هذه المرحلة - ليس مجرد العلة الغائية، أو مجرد التعبير عن المشاعر أو الفهم الوجدانى للحياة، وإنما الهدف التقدمى الأبعد من الحاضر نحو العدل والخير والرخاء والسعادة للبشر أجمعين. ويترتب على ذلك النظر إلى الشعر الذى لا هدف له سوى الحاضر بوصفه الأدب الصدى، أى الأدب الذى يكتفى بتلقّى أصداء الحاضر وتصويرها وتجسيدها:

«بينما يسمى الأدب الهادف بالأدب القائد، أى الأدب الذى يسعى إلى قيادة الإنسان والمجتمع نحو غايات أبعد من الحاضر، سواء أكان ذلك بتغيير هذا الحاضر أو تحطيمه... أو بحثّ الخطى فى الشوط الذى دخل فيه الإنسان أو المجتمع عند إيمان الكاتب

بسلامة اتجاه هذا الشوط وجدواه فى مزيد من السعادة والرخاء والخير»[١٠٩].

ويتصاعد هذا التركيز على الوظيفة الاجتماعية للأدب شيئا فشيئا، فى تناسب طردى مع خطى المجتمع المصرى فى مجال التطبيق الاشتراكى الذى أصبح شعاراً رسميا للقيادة السياسية. حتى يصل هذا التركيز إلى أقصى درجة من القوة والوضوح فى أواخر أيام مندور، فيحدد لمنهجه النقدى اسما جديداً مرتبطا بالدور الإيديولوچى التقدمى الذى يمكن أن يقوم به الأديب فى حياة المجتمع. ولذلك نواجه - إلى جانب مقولة «التعبير» التى سادت الأربعينيات وأوائل الخمسينيات - مقولة جديدة هى «الانعكاس». ويشى الاعتماد على المقولة الجديدة وإبرازها بمحاولة مندور استيعاب النظرات الجمالية للفلسفة الاشتراكية فى الفن، والإفادة منها فى تعديل مفهومه ومنهجه تعديلا يتناسب مع خطى الواقع الاجتماعى والسياسى المتغير فى مصر. وتهدف المقولة الجديدة إلى تأكيد:

«أن الأدب انعكاس لواقع الحياة وتطورها، ولكنه ليس انعكاساً سلبيا بل انعكاسا إيجابيا، فهو يرتد ثانية إلى تلك الحياة ليحث خطاها ويدفعها نحو مزيد من التطور والتقدم، وبذلك يأخذ من الحياة ثم

يعطيها أكثر مما أخذ. وهذا هو المفهوم الديالكتيكى للفلسفة الاشتراكية بالنسبة للأدب، وهو يختلف عن المفهوم الميكانيكى للاشتراكية الذى يعتقد أن التطور المادى للحياة هو الذى يطور الفكر فى حين أن الفكر لا يمهد لهذا التطور ولايسبقه، فهو يضع الفكر فى موضع الذنَب لا الرأس، بينما المفهوم الديالكتيكى يجعل للفكرة قوة فعالة نحو التطور والتقدم، لامجرد انعكاس آلى لذلك التطور»(١١٠).

مثل هذا الفهم للأدب ينقلنا من جانب إلى جانب آخر، أو من مرحلة إلى مرحلة أخرى. أعنى أنه ينقلنا من جماليات التحليل اللغوى للقصيدة على أساس من الذوق، ويربط القصيدة بالحياة ربطا ليس واضحا كل الوضوح، إلى مشارف «نظرية الانعكاس» التى تتعامل مع الأدب بوصفه صياغة جمالية لموقف محدد يتخذه الشاعر من قضية الصراع الطبقى. فى المرحلة الأولى، كان مندور يناقش الصياغة الشعرية على أساس من الذوق فحسب، فيلاحظ ما فى القصيدة من علاقات لها قدرة على إثارة وجدان المتلقى إثارة يمكن الاختلاف فيها، لأن الذوق - وإن كان تاريخيا - ليس معياراً صارما فى الحكم، وليس أساسا موضوعيا تماما فى التفسير. فضلا عن أن هذا التركيز على الصياغة كان يقود - بوعى أو دون

وعى - إلى التسليم بثانوية المعنى فى الشعر، وإلى الإعلاء من شأن الصياغة على حساب المضمون. أما فى المرحلة الثانية فإن المعنى أصبح مرادفا للموقف الذى يتخذه الفنان، وأصبح أحد وجهى القيمة فى القصيدة، خصوصا من حيث كونه المضمون الذى يتكشف من خلال صياغة أو شكل. وهذا أمر منطقى، فلا وجود لموقف فى القصيدة إلا فى صياغة، هى ثانى الوجهين للقيمة التى لا تنفصل أو تنقسم.

بعبارة أخرى، غدت المصطلحات القديمة عن الألفاظ والمعانى والوجدان والانفعالات غامضة تمامًا إزاء أى معيار نقدى يستند إلى نظرية الانعكاس. بل إن مصطلح الحياة نفسه ظهر موهما، فتلك الحياة التى وصفها مندور فى مرحلته الأولى بأنها سيل ذو اتجاه واحد تصبح تبسيطا مخلا للمعضلة النقدية التى تنتج عن علاقة الشعر بالواقع الاجتماعى. وما قاله مندور -من قبل- من أنه ليس هناك مناهج خاصة لحل كل شئ، وما أعلنه من كراهية للنقد النظرى فى الشعر، أو لكلمة الـ Poetics، يبدو فى تلك المرحلة الجديدة مناقضا تماما لمفهوم الانعكاس. إذ ما دام الشعر صياغة لموقف محدد من الواقع الاجتماعى، فلابد أن يستند المنهج النقدى إلى نظرية شاملة للواقع الاجتماعى وللصياغة الجمالية فى الوقت نفسه، بحيث يُدْرَك كلاهما فى ضوء قانون أساسى يصل ما بينهما،

وفى ضوء قانون فرعى يميز الصياغة الجمالية عن جذرها الذى نشأت منه، ويبرز خصوصيتها المتميزة التى لاتجعلها مجرد انعكاس آلى لعلاقات الإنتاج وأنماطه. وبذلك، فإن أية محاولة للنقد الفقهى أو اللغوى أو المنهجى أو باقى التسميات التى استخدمها مندور فى الأربعينيات تغدو لاقيمة لها دون الاستناد إلى نظرية أساسية تفسر علاقة الشعر بالواقع واستقلاله عنه فى الوقت نفسه؛ فتحدد للشعر وظيفة اجتماعية أولا، وماهية تترتب على هذه الوظيفة ثانيا، وتبحث عن تحقق هذين الجانبين فى أى قصيدة - على مستوى التطبيق - من خلال علاقاتها اللغوية. وذلك وضع تهدى فيه النظرية خطى الناقد، وتساعد الفن على تحقيق مهمته وتطوير أداته، وتحمى الناقد والمتذوق من تقلبات الذوق التى يمكن أن تؤدى إلى أحكام متناقضة لاتثرى وعى المتلقى بالفن، ومن ثم وعيه بالواقع.

وأغلب الظن أن محمد مندور لم يتمثل تمثلا كافيا الأساس الديالكتيكى لنظرية الانعكاس. ذلك على الرغم من كل ما قام به من زيارات للعالم الاشتراكى، وما بذله - مخلصا - فى تعديل مفهومه للشعر ومنهجه النقدى تعديلا يوائم الواقع المتغير الذى رحب به وتعاطف مع قيادته بشكل أو بآخر، خاصة بعد أن حقق له هذا الواقع المتغير الكثير من أحلامه القديمة فى الإصلاح، ومكّنه من

الاطلاع على تجارب اشتراكية لم يكن متاحا له من قبل الاطلاع عليها. أقصد بذلك أن مندور لم يتعرف من الواقعية الاشتراكية إلا على الصورة الرسمية التي نقلها إليه سيمينوف أو أوحت بها كتابات جوركي في الاتحاد السوفيتي، أما الصورة الأخرى الأكثر ثراء، والتي يمثلها شعر إيسينين وماياكوفسكي وباسترناك وروايات إيليا أهرنبورج وجهود جماعات الفنون التشكيلية داخل الاتحاد السوفيتي، وكتابات فيشر ولوكاش وجارودي وغيرهم خارج الاتحاد السوفيتي، فمن الواضح أن محمد مندور لم يعرف عنها - أو عن غيرها - شيئا ذا بال. وظلت الواقعية الاشتراكية - عنده - قرينة تفاؤل ساذج أو تشاؤم ساذج. وكأنه يكفي لكي يكون الشاعر واقعيا أن لايبحث في ذاته عن سر سعادته أو شقائه بل يبحث عنهما في مجتمعه الفاسد. «وكأن هذا المجتمع الفاسد - يقول مندور- هو الصليب الذي شُدَّ فوقه الشاعر، فخاطبه شاعرنا الشاب صلاح الدين عبدالصبور... عندما قال:

يا لاهثا فوق الصليب يكاد يسألك الصليب

لم مت من دون الصليب.

وهذا الفساد السياسي والاجتماعي ونور الإصلاح الذي أخذ يبدد ظلماته الخانقة هو ما نحس بانعكاساته عند براعمنا الشعرية حزينة شاكية حينا، ومشرقة متهللة حينا آخر»(١١١).

ولا قيمة لمثل هذا التفاؤل أو التشاؤم بأى معيار واقعى أصيل. فالقضية ليست قضية تفاؤل أو تشاؤم وإنما هى قضية وعى، قضية تصور أعمق لموقف المبدع من واقعه وكيفية صياغته لهذا الواقع جماليا. وليس الموقف - من زاوية الواقعية الحقة - شيئا مفارقا للقصيدة بل هو القصيدة نفسها، وكل ما نقوله عن المضمون أو الشكل إنما هو من قبيل التبسيط، بل ربما كان من الأجدر أن نكف عن استخدام هذين المصطلحين الموهمين.

وتتجلى بساطة مفهوم مندور للفلسفة الاشتراكية للفن من زاوية أخرى، خصوصا عندما يضع كل نتاج الشعر الحر فى سلة «الواقعية الاشتراكية»، وعندما يفهم الواقعية الاشتراكية على أنها محض التزام برأى وتعبير عنه. قد نسأل ما هذا الرأى وما محتواه الاجتماعى الذى تحدد صياغته موقف الشاعر فيستحق نتاجه الانتساب إلى الواقعية الاشتراكية؟ هنا لا يجيب مندور بشىء محدد، سوى نوع من «الاجتماعية» الغامضة. «هذه الاجتماعية لا تريد للشاعر أن يظل تابعا منساقا وراء الأحداث، بل تطالبه بأن يصبح مبشرا بالمصير، وهاديا إليه، مستخلصا سبيل المستقبل من اتجاهات الحاضر بعد أن استقامت تلك الاتجاهات إلى الطريق السوى»(١١٢). وبذلك تصبح الواقعية الاشتراكية من قبيل الارتباط بأحداث المجتمع، مع إضافة هيِّنة مؤداها أن الواقعية الاشتراكية

"لاتريد للشاعر أن يقتصر دوره على التعليق على أحداثنا الكبرى أو تسجيلها دون الالتزام برأى محدد فيها، بل تريد منه أن يصبح رائدا وقائدا نحو أهدافنا الكبرى التى حددتها فلسفة ثورتنا الجديدة. وهى تطالبه بأن يلتزم برأيه فى شجاعة ولا ترى له عذرا فى الهروب من مسئوليته»(١١٣).

هذه الأهداف الكبرى التى يطلب مندور من الشاعر أن يصبح رائدا لها تتحول فى التطبيق العمل إلى شئ فضفاض لا علاقة له بالواقعية الاشتراكية من قريب. حسب الشاعر- عند مندور- أن يتصدى لأحداث المجتمع ملتزما رأيا منها فى ضوء الأهداف الكبرى للثورة. ولكن طالما ظلت هذه الأهداف نفسها شيئا غامضا فضفاضا فإن مجرد الالتزام برأى فى أحداث المجتمع - أى رأى - يصبح من قبيل الواقعية الاشتراكية. والنتيجة الطبيعية لذلك هى التوفيق العجيب الذى تستوى فى داخله حركة الشعر الحر مع الدرسة التقليدية فى إطار واحد هو إنكار الذات أو الموضوعية الاجتماعية:

«فالدعوة الجديدة السائدة اليوم عند شعرائنا الشبان قد تسمى بالدعوة إلى الواقعية أو إلى الموضوعية أو إلى الواقعية الاشتراكية أو إلى إنكار الذات، ولكنها فى الواقع لاتخرج عن أن تكون الدعوة

إلى الاتجاه الذى كان سائدا عند التقليديين، وإن أفسدوه عند التطبيق. فدعوة شبابنا المحدثين من الشعر تعتبر.... دعوة إلى الموضوعية الاجتماعية وإن اختلفت عن الاجتماعية التقليدية فى أهدافها ووسائلها»(١١٤). ومجرد التسوية بين حركة الشعر الحر والمدرسة التقليدية، فضلا عن رد نتاج حركة الشعر الحر إلى الواقعية الاشتراكية، لايعنى إلا التبسيط المخل لمفهوم الواقعية الاشتراكية نفسها.

وليست مهمتى هنا أن أعرض مفهوم الواقعية الاشتراكية، أو مفهوم الانعكاس تفصيلا، أو غيرهما من مفاهيم النقد الاشتراكي. حسبى القول إن عدم التمثل الكامل لهذه المفاهيم أدى بمندور إلى عدم إدراك المفارقة التى ينطوى عليها موقفه النقدى فى مرحلة مابعد الثورة. إن التناقض حتمى بين التسليم بالمفهوم الواقعى والاستمرار فى الإيمان بالمقولات النقدية القديمة التى صدر عنها إنجاز مندور فى نقد الشعر طوال الأربعينيات. وبعبارة أخرى، إن تبنى مفهوم الواقعية والاقتراب من مقولة الانعكاس يقتضيان إعادة النظر فى كل ماسبق أن أكده مندور، ومن ثم مراجعة مقولات الذوق والنظرية والمحتوى الاجتماعى للقيمة على مستوى المنهج النقدى؛ ومراجعة مقولة التعبير وكل ما يتفرع عنها من الإلحاح على

الانفعال، وغموض علاقة الشاعر بالحياة على مستوى مفهوم الشعر.

وكان على مندور أن يختار بين اثنتين: إما التوقف الذى قد يطول والمراجعة الكاملة للمقولات النقدية وللواقع المتغير فى الوقت نفسه. وذلك ما فعله نجيب محفوظ على مستوى الإبداع، عندما توقف عن الكتابة بعد الثورة واستمر فى التوقف سنوات أعاد فيها تأمل رؤيته وحدد لها موقفا من الواقع الجديد بعد أن تحطم العالم القديم الذى نقده فى مرحلة ما قبل «أولاد حارتنا». وإما أن يكتفى مندور بالتعديل الذى يتصاعد مع وقع خطى التطبيق الاشتراكى فى المجتمع. أما التوقف والمراجعة الكاملة فكانت تقتضى غيابا غير هيّن عن الساحة النقدية. وذلك ما لم يكن مندور مستعدا له، خاصة أنه كان يقوم بالتدريس المتواصل للأدب الحديث فى معهد الدراسات العربية والكتابة المستمرة فى الدوريات الثقافية والأدبية، كما كان يشعر أن عليه دوراً مهما فى تأصيل القضايا المطروحة فى الحياة الثقافية.

ولم يكن أمام مندور إلا التعديل أثناء الممارسة نفسها. وكأنه كان يريد أن يحقق فائدة مزدوجة: أن يوجد على الساحة النقدية ويواجه قضاياها المطروحة. وفى الوقت نفسه، يفيد من الممارسة العملية ويُطَوِّع معها أدواته النقدية القديمة ويُعَدِّل فيها تعديلا

يتناسب ومقتضى الواقع الجديد. وكان الأمر أيسر عليه فى فنى المسرح والرواية لأن تراثه النقدى فيهما قليل إذا قيس بالشعر. أما مفهومه عن الشعر ومنهجه المترتب على هذا المفهوم فقد كان من الصعب عليه أن يراجعه مراجعة كاملة، لأنه لم يكن مستعدا لذلك بحكم ظروف كثيرة، أهمها أنه قد وصل إلى درجة من التشبع بمنهجه القديم تعوقه عن إحداث أى تغيير جذرى فيه، فضلا عن أن دوامة الحياة التى كان يحياها بأبعادها المتعددة ما كانت تعطيه، الوقت أو الفراغ الكافيين لمثل هذا التغيير. وأخطر من ذلك كله أن الواقعية الاشتراكية ظلت على مستوى التطبيق العملى أو التأصيل النظرى متذبذبة إزاء الشعر، وذلك لما ينطوى عليه الشعر من طبيعة نوعية خاصة تجعله سببا لحيرة أى ناقد يتمسك بمقولات غضة عن الواقعية الاشتراكية. ولذلك، ظل إنجاز الواقعية الاشتراكية فى المسرح والرواية واضحا، أما الشعر فالأمر ليس بهذا الوضوح .

ويبدو أن مثل هذه الأسباب كانت هى العلة الكامنة وراء ما فعله مندور فى محاولته تعديل منهجه ومفهومه للشعر. لقد اكتفى بالإضافة التى أفادها من حواره أو التعديل الذى أفاده من مشاهداته أو قراءاته، وهى إضافة تفيد مؤقتا، لكنها تجعل المنهج النقدى مضطربا فى النهاية، ينطوى على مزالق وتناقضات لا حل لها. بل تتجلى المعضلات الجذرية فى مفهوم الشعر ومنهجه فى

الأربعينيات وتحدث اضطرابا أعمق، يمكن أن نتوقف عند بعض مظاهره:

لقد صاغ مندور مفهومه عن الشعر في الأربعينيات على أساس أن الشعر صياغة لانفعال الذات المبدعة عند اصطدامها بالحياة أو معاناتها لهذه الحياة. صحيح أنه لاحظ الجانب التشكيلي من الشعر فنفى مفهوم الصدق بمعناه الساذج، ولكنه- شأنه شأن أنصار نظرية التعبير في الفن- تمسك بالانفعال من حيث هو الحافز الأول لعملية التعبير في الشعر، وجعل معيار الحكم النقدي مرتبطا بوقدة الانفعال وعمقه، وذلك بقدر ما يتكشف الانفعال في الصياغة، وبقدر ما تثير فينا الصياغة نفسها انفعالا مشابها أو مماثلاً. ولذلك، يقول في كتابه «الشعر المصري بعد شوقي» الذي صدر الجزء الأول منه في منتصف الخمسينيات تقريباً:

«والذي لا شك فيه أن قوة الانفعال هي التي تولِّد الرؤية الشعرية، وكل رؤية شعرية عميقة واضحة لن تعجز عن الوصول إلى الصياغة الشعرية الجميلة الخالية من كل برود أو غلظة أو ابتذال»(١١٥).

ويكرر مندور المقولة نفسها في كتابه «النقد والنقاد» الذي صدر في منتصف الستينيات تقريبا- على وجه التحديد عام ١٩٦٤

قبل وفاته بعام- فيقول: «والذى لا شك فيه أن قوة الانفعال هى التى تولد الرؤية الشعرية لا التفكير الفلسفى الجاف»(١١٦).

هذا الانفعال الذى يتحدث عنه مندور انفعال فردى بالضرورة:

«لأن الشاعر الغنائى لا يقول لنا ما هى الأشياء، وما هم الناس، وما هى الطبيعة وحقائق مظاهرها، بل يصور لنا الانطباعات التى تنعكس على صفحة روحه من كل هذه الأشياء، وهذا هو معنى الغنائية الوجدانية التى لازمت نشأته وبرّرت وجوده، وتخلّيه عنها أو نسيانها أو تناسيها كثيرا ما يجفف ماء هذا الشعر»(١١٧).

ومعنى كل هذه النصوص أن الأساس فى الحكم النقدى هو الانفعال العميق الذى تكشفه صياغة القصيدة وتثيره فى أنفسنا. وهذا أساس مضلل لأنه يردنا إلى شىء غامض تماما لا ندرى - فى النهاية - ما هو؟ فضلا عن أنه لا يكشف المحتوى الاجتماعى لهذا المجهول الذى نسميه الانفعال. ومادام الأمر كذلك فلابد من فتح الباب على مصراعيه أمام التأثرية مرة أخرى. ولو سلمنا بوجود الانفعال الفردى أساساً للشعر، فماذا نفعل إزاء الشعر الذى يتجاوز ذات الشاعر ويعبّر عما هو أوسع منها؟ وهل يمكن أن

تظل ذات الشاعر فى عزلة، تعبر عن انفعالها الفردى الخاص والفريد فحسب، أم أن هذه الذات يمكن أن تندمج فى غيرها من الذوات فتصبح ذاتا جميعة لا ذاتا فردية؟

هنا، يتخلى مندور عن لفظ «الانفعال» ويستخدم لفظا مقاربا له هو «الوجدان» ويصوغ توليفة جديدة من وجدانين، هما: «الوجدان الفردى» و«الوجدان الجمعى». وعندئذ، نغدو إزاء نوعين من الشعر: شعر رومانسى، وشعر واقعى. وكلاهما قيم، وكلاهما مقبول، وكلاهما يقوم على الوجدان أو الانفعال الذى لا يمكن أن يقوم الشعر دونه. كل ما فى الأمر أن أحداث المجتمع قد تطغى فتفرض نفسها على الشاعر فيلتحم بآلام شعبه فيكتب شعر وجدان جمعى، وقد تخف فيعود الشاعر إلى ترنّمه الخالص أو وجدانه الفردى.

هكذا، صاغ مندور توليفة توفيقية حاول المصالحة فيها بين مُثله التعبيرية والأفكار الاشتراكية الجديدة، وحاول التوفيق بين لانسون ومكسيم چوركى، خصوصا أن الأخير يؤكد أن الأديب الكبير لابد أن يجمع بين الرومانسية والواقعية . وبذلك يمكن لمندور أن يقول فى بساطة تكشف عن حسن النوايا أكثر مما تكشف عن عمق المراجعة:

«وهكذا نخلص إلى أنه وإن تكون قد نهضت مذاهب جديدة تعارض الرومانسية إلا أن هذه المذاهب لم تستطع أن تنزع عن الشعر الغنائى طابعه الوجدانى الذى يعتبر من صميم جوهره، فالشعر لابد أن يظل وجدانيا»(١١٨).

وتلك - للأسف - نظرة توفيقية لا تستطيع أن تتجاوز حدود نظرية التعبير أو مثلها الرومانتيكية المعتدلة، لأنها تظل تربط الشعر بحافز وهمى هو الانفعال، دون أن تجاوز ذلك الحافز إلى الموقف الذى يصوغه الشاعر جماليا من الواقع المحدد الذى يعيش فيه.

والمعضلة التى تطرحها هذه النظرة التوفيقية ناتجة عن خلل فى الإجابة عن سؤال مؤداه: هل يتعامل الناقد مع القصيدة بوصفها تعبيرا عن وجدان أم بوصفها صياغة جمالية لموقف محدد من واقع اجتماعى محدد هو الآخر؟ فى الحالة الأولى يلوذ الناقد بالانفعال ويحتكم إلى الذوق، أما فى الحالة الثانية فليس أمامه إلا الموقف وهو القصيدة ذاتها. فإذا كان الناقد متمسكا بالبحث عن الموقف الاجتماعى المحدد الذى تجسده القصيدة أو تصوغه فليس ثمة اتفاق بين وجدان جمعى ووجدان فردى، وإنما اختلاف بين موقفين من الواقع الاجتماعى لا سبيل إلى المساواة بينهما فى

الغاية أو القيمة لدى ناقد يجنح إلى الاشتراكية، أو يلوذ بنظرية الانعكاس.

وهناك معضلة أخرى ترتبط بوظيفة الشعر. هل هذه الوظيفة هي التعبير عن وجدان فحسب أم أن لها دورها الإيجابى ووظيفتها الاجتماعية؟ يقول مندور إن الشعر الغنائى «طفا على وجه الزمن ولم يستطع موجه أن يبتلعه كما ابتلع من قبل شعر الملاحم وشعر التمثيليات وكان السبب فى الإفلات من طوفان الزمن هو إشباعه حاجة إنسانية خالدة ما خلد الإنسان، وهى التعبير عن الوجدان البشرى»(١١٩). والتعبير عن الوجدان البشرى يردنا إلى «الانفعال» مرة أخرى، ولا يجعلنا ندرك وظيفة محددة للشعر سوى التعبير عن الانفعالات ومعالجة آلام النفس. وذلك فهم يبعدنا عن الواقعية بدل أن يقترب بنا منها.

ويبدو أن الذى أربك مندور فى هذا الجانب هو التسليم بأن الرومانسيين قد وضعوا للشعر «فلسفته النهائية» عندما أخرجوه من دائرة المحاكاة وقالوا إنه تعبير عن الوجدان الفردى للشاعر، وأن جميع المذاهب التى تلت الرومانسية «لم تستطع أن تغير جوهر تلك الفلسفة»(١٢٠). ومادامت الفلسفة النهائية قد وضعت فلا سبيل إلى تغييرها، وحسب مندور - والأمر كذلك - أن يوائم بين هذه الفلسفة الرومانسية النهائية والواقعية الاشتراكية، ويضيف

الوجدان الجمعى إلى الوجدان الفردى، فيحفظ - بذلك - لتلك الفلسفة النهائية جوهرها الثابت دون تغيير. وذلك مجرد أمل طيب، ولكنه محض سراب لا سبيل إلى الوصول إليه، لأن فلسفة أى فن لا يمكن أن تكون نهائية، ولا يمكن أن تضعها - إن وجدت - مرحلة من المراحل أو تيار من التيارات، ومن الصعب أن نتصور- مثلا - أن كتابات الوجوديين والماركسيين وغيرهم من كتّاب أو شعراء الإحياء الكلاسيكى (ت.إى.هيوم، إليوت، إزرا باوند وغيرهم) لم تستطع أن تغير جوهر الفلسفة النهائية التى وضعها الرومانسيون للشعر، سواء على مستوى الإبداع أو التأصيل.

وإذا كانت الوظيفة الأساسية للشعر هى التعبير عن الوجدان الذى يرد الشعر إلى انفعال غامض، فلا مفر من التسليم بأن الشعر قرين السذاجة والفورة ونقيض النضج والاتزان، بل نقيض الثقافة وربما الوعى. وبالتالى يصبح الشعر نتاج مرحلة الشباب الغض التى يكفى فيها الانفعال المتقد دون الخبرة المتزنة، وتصبح القصة - على عكس الشعر- نتاج مرحلة النضج والاتزان. ولذلك- من وجهة نظر مندور- بدأ إبراهيم عبدالقادر المازنى شاعراً وانتهى بعد نضجه إلى القصة، ولذلك - أيضا - «يقول النقاد إن الشعر هو إنتاج الشباب، وهو لا يتطلب معرفة عميقة بالحياة، ولا تجارب عديدة فيها، كما يقولون إن القصة هى عمل

النضوج»[١٢١]. ويؤكد مندور هذه المقولة الموهمة فى موضع آخر فيقول «قال النقاد ولا يزالون يقولون إن القصة من عمل النضوج، وإذا استطاع الشاب الغض أن ينبغ فى الشعر أو الموسيقى مثلا فإنه قلما يستطيع ذلك فى فن القصة أو الأقصوصة»[١٢٢].

ولابد أن نتساهل إزاء هذه الأحكام دون أن نعارضها بما ينفيها، فالأمر هيّن مادمنا نعدها من قبيل النتائج التى تترتب على الإلحاح على الانفعال ورد النشاط الشعرى بأسره إلى وقدته المحتدمة. ومادام الشعر يطفو على وجه الزمن لإشباعه حاجة التعبير عن الوجدان البشرى، ومادامت هذه الحاجة تحتدم فى فورات الشباب، فلا ضير لو اقترن الشعر بفترات الانفعال العاصف لدى الشباب، اقترانا يقوم على السذاجة والفورة، والتباعد عن المعرفة العميقة. ولن نلتفت كثيرا إلى تناقض مندور مع نفسه بهذه النظرة، بعد أن طالب الشعراء باستخلاص المستقبل من اتجاهات الحاضر. المهم أن نلاحظ أن الإلحاح على الانفعال يؤدى إلى مزلق آخر يرتبط بمفهوم «الوحدة العضوية» فى القصيدة الغنائية الخالصة، وبدل البحث عن أشكال غير أرسطية للوحدة العضوية، أو البحث عن العنصر الدرامى الكامن حتى فى أشد القصائد الغنائية بساطة كما يقول ناقد مثل كلينث بروكس، بدل ذلك كله يلوذ مندور بمفهوم ثابت للوحدة يتنافر مع مفهومه الأثير عن الانفعال الموّار. وبذلك يضطرب الموقف أكثر.

ومادام الشعر الغنائى- فيما يقول مندور- يعتمد على الفورة و«يقوم على تداعى المشاعر والخواطر فى غير نسق وضعى محدد»[١٢٣] فإن الوحدة العضوية فيه أمر لا يكاد يتصور «وإنما تتصور هذه الوحدة العضوية فى القصائد ذات الموضوع الذى له بدء ووسط ونهاية، على نحو ما نشاهد اليوم فى عدد من قصائد الشعراء الشبان المعروفين بالشعراء الواقعيين، حيث يتخذ كل منهم موضوعا لقصيدته قصة قصيرة أو دراما سريعة يعالج بها إحدى مشاكل عصره أو مجتمعه»[١٢٤]. ويؤكد مندور هذا الرأى مرة أخرى بشكل يشى بعميق قناعته به فيقول:

«إن المطالبة بالوحدة العضوية لا تكون إلا فى فنون الأدب الموضوعى كفن المسرحية وفن القصة والأقصوصة. وأما فى شعر القصائد فلا ينبغى أن يطالب بها إلا فى الشعر الموضوعى ذى الطابع الواقعى الذى تبنى القصيدة فيه، كما قلنا، على قصة قصيرة أو دراما سريعة. وأما الشعر الغنائى الخالص، أى شعر الوجدان، فمن أكبر التعسف مطالبة الشاعر بمثل تلك الوحدة التى لا تقبل تقديما أو تأخيراً فى نسق أبياتها»[١٢٥].

والمعضلة التى يحاول مندور الفرار منها بنفى مفهوم الوحدة العضوية من القصيدة الغنائية ترتد إلى إلحاحه على الانفعال - بوصفه أساساً وحيداً للقصيدة الغنائية - من ناحية، وإلى مفهومه عن الوحدة العضوية من ناحية أخرى. إن «الانفعال» كما يفهمه مندور أقرب إلى العاصفة الوجدانية التى تتحرك صوب الخارج نتيجة حافز أو مثير يمثل ضغط العالم الخارجى، وهى فى حركتها تعتمد على ما فى عناصرها من فورة وتوثب، وعلى ما يزكيه الحافز نفسه فى هذه العناصر من ثورة. أما الوحدة العضوية فإن مندور يلوذ فى فهمها بتصور أرسطى محدود، يجعلها قرينة «الحدث» البسيط الذى يتكون من جرم معين، يتحدد فى بداية ووسط وخاتمة، ويتسم بالتناسب المنطقى بين وحداته، كما يقول أرسطو نفسه فى كتابه «فن الشعر». وما دام مفهوم الانفعال - على هذا النحو - يتعارض مع مفهوم الوحدة العضوية، فلا مفر - لدى مندور - من التضحية بأحدهما إبقاءً على الآخر، خاصة إذا كان هذا الآخر - أعنى الانفعال - أثيراً تماماً، يصعب التخلى عنه أو التفريط فيه. وكان يمكن تجاوز هذه المعضلة لو تمت مراجعة المقولات النقدية القديمة - مقولات الأربعينيات - مراجعة عميقة متأنية، فى ضوء مفاهيم الواقعية الاشتراكية التى حاول مندور الاقتراب منها والإفادة من منجزاتها النقدية. ولكن مندور فى حومة

الممارسة النقدية التى لا تسمح بالمراجعة اكتفى بالتعديل الهين الذى أوقعه فى مزلق التسليم بأن الرومانسية وضعت للشعر «فلسفته النهائية» بكل ما تنطوى عليه هذه الفلسفة من التسليم بمقولة «الانفعال» الموهمة التى عفت عليها مفاهيم ما بعد الرومانسية، سواء فى العالم الرأسمالى أو العالم الاشتراكى، وبكل ما تنطوى عليه هذه الفلسفة - أيضا - من فهم بسيط للوحدة العضوية، عُدِّل هو الآخر فى ضوء معطيات التحليل البنائى للشعر.

وتتجلى المعضلات النقدية عند مندور أكثر من ذلك عندما نناقش الجانب الوظيفى للشعر من خلال ما يسمى «المضمون». وعلينا ملاحظة أن أى فهم واقعى للفن يربط المضمون بالشكل، ويضعهما معا فى تفاعل جدلى لا يتميز فيه أحدهما عن الآخر إلا من قبيل التجريد النظرى فحسب. وعلى هذا الأساس يمكن أن نقول مع إرنست فيشر:

> «إن أى موضوع من الموضوعات لا يرتفع إلى مستوى المضمون إلا من خلال موقف الفنان. أى إن المضمون ليس مجرد ما يقدمه الفنان فحسب، بل وكيف يقدمه الفنان، وفى أى سياق، وبأى درجة من درجات الوعى الاجتماعى والفردى»[١٢٦].

وإلى شيء قريب من هذا قصد مندور عندما قال: «العبرة فى الواقعية بالمضمون الذى يصبه الأديب أو الفنان فى الواقع، أى وجهة نظره إلى هذا الواقع والحكم الذى يريد أن يوحى إلينا به من خلال الصورة الفنية التى اختارها لموضوعه»(١٢٧).

وعندما نترجم مثل هذا الفهم إلى الشعر لابد أن نقول إن مضمون القصيدة هو موقف الشاعر على نحو ما يتجلى فى صياغتها. وبالتالى، فنحن نستطيع أن نميز قصيدة عن أخرى بمضمونها، واتجاها شعريا عن آخر بموقفه النهائى. والموقف- هنا- موقف من واقع اجتماعى محدد بالضرورة. ولكن محمد مندور يعود فيقول لنا إن هناك إجماعا على أن النظم فى أى موضوع قبيح أو تافه بطبيعته لا يمكن أن يصبح شعراً «إلا إذا استطاع الشاعر أن يضفى الجمال على ما يصف وأن ينتزعه منه حتى تهتز له النفس أو تطمئن له حاسة الجمال»(١٢٨). وتلك عبارات تنقلنا من مفهوم المضمون بوصفه موقف الشاعر المصاغ جماليا إلى جمالية أخرى غامضة، تقوم على أساس انطباعى لا يفيد فى كثير أو قليل. ثم نجد مندور يقول فى سياق آخر «الشعر فى مضمونه أولا وآخرا تعبير عن وجدان الشاعر أيا كان مصدر هذا الوجدان الذى تختلط فيه الطبيعة فى ذات الشاعر وبمجتمعه وحياة ذلك المجتمع»(١٢٩)، أى إن المضمون يصبح مرة هو وجهة نظر

الشاعر أو موقفه، وفى الأخرى هو الموضوع، وفى المرة الثالثة يصبح وجدان الشاعر. والفرق شاسع بين كل هذه «المضامين». وهو بالضبط الفرق بين رد وظيفة الشعر إلى تعبير عن وجدان يحوّل كل ما يمسه إلى جمال خالص، ورد هذه الوظيفة إلى صياغة موقف. وهو فارق يشي بالازدواجية التى تشكلت فى ذهن مندور نتيجة ما يحاول أن يفيده من نظرية الانعكاس وينقله من الواقعية الاشتراكية إلى مفهومه التعبيرى القديم عن الشعر. وهى ازدواجية تبرر لنا إلحاح مندور - حتى أواخر أيامه - على تعريف الأدب بأنه «كل ما يثير فينا بفضل صياغته انفعالات عاطفية أو إحساسات جمالية[٢٥]». كما تبرر لنا وضع مندور التأثيرية وتعريف لانسون للنقد جنبا إلى جنب مع الحديث عن وظيفة الأدب الاجتماعية التى لا تجعل من الأدب هروبا من الحياة ومشاكلها وقضاياها ومعاركها، وذلك فى مقاله عن النقد الإيديولوچى، الذى يعد من أواخر مقالاته النقدية.

من المؤكد أن محمد مندور كان يحاول - مخلصا - الاستجابة إلى التغيرات المهمة التى حدثت فى المجتمع المصرى بعد قيام ثورة يوليو، وما طرأ على مفهوم الأدب والفن ووظائفهما - نتيجة الثورة - من تغير، إلى الدرجة التى جعلته يتشكك فى أصوله النقدية:

«حتى ليلوح لنا أن ما كنا نتلقاه منذ ربع قرن على كبار أساتذتنا في الجامعات من تعاريف النقد واتجاهاته ومذاهبه قد تخطاه الزمن نتيجة لدفعة الحياة وأحداثها الكبرى»[١٣١].

ومن المؤكد - أيضا - أن محمد مندور تعاطف مع الدعوة الاشتراكية التى دعت إلى ربط الشعر بالواقع الاجتماعى فى مصر، وإلى التزام الشاعر برأى محدد فى الأحداث الكبرى دون أن ترى له عذرا فى الهروب من مسئولية، ولذلك أكد - أكثر من ذى قبل - أن على الشاعر أن يبشر بالمصير التقدمى للبشر، ويهدى إليه، ويستخلص سبيل المستقبل (الاشتراكى) من اتجاهات الحاضر التى فرضتها ثورة يوليو.

واستجابة لهذه التغيرات أعاد مندور النظر فى «النقد الاعتقادى» الذى قدمه فى الأربعينيات بصورة تشى بهوانه، بوصفه نوعا من أشد أنواع النقد عرضة للتجريح، فاعترف به فى أوائل الستينيات منهجا له أهميته التى لا تنكر. وبعد أن كان - فى عام ١٩٤٩ - يرى أن التجرد من الأهواء شرط أساسى فى النقد، وأن النقد الاعتقادى «هو أشد أنواع النقد عرضة للتجريح»[١٣٢]، عاد فى أوائل الستينيات وعدّل مقولته القديمة وأعلن أن الناقد لا يمكن أن يكون محايدا إزاء العمل الأدبى، وأن عليه أن ينطلق على أساس

من مسلماته الفكرية، خاصة إذا كانت مسلمات ذات محتوى تقدمى، ويطرح هذا الحياد المزعوم:

«ومادمنا نبيح للأديب أن يصدر فى أدبه عما يعتنقه من معتقدات فإننا لا ندرى لماذا لا نترك للناقد أيضا حريته فى اعتناق ما يشاء من عقائد»(٢٨).

ومعنى ذلك أن النقد لم يعد متميزاً فى ذاته عن المعتقدات السائدة، كما لم يعد منحصراً فى التحليل اللغوى لعلاقات القصيدة، بل أصبح يستجيب للفكر السياسى المتقدم، ويضع مضمون القصيدة فى الاعتبار، ويغلب الاهتمام به من منظور يتأمله من حيث هو ثمرة لواقع اجتماعى يفرض على الشاعر استجابة خاصة متميزة الشكل. وبذلك يصبح المعيار الذى ننقد به القصيدة، أو أى نوع أدبى آخر، هو المضمون الذى يصبه الشاعر على الواقع «أى وجهة نظره إلى هذا الواقع... من خلال الصورة الفنية التى اختارها»(١٣٤).

وعلى هذا الأساس، يمكن للناقد أن يوجّه الشعراء نحو «الأدب الملتزم» و«الأدب الهادف» و«الأدب القائد» ويحارب مذاهب الهروب والانحلال(١٣٥). كما يمكن للناقد الملتزم أن يهاجم الشكليين الذين يرفضون تجاوز الناقد للعالم الشكلى المغلق للقصيدة والمكتفى بنفسه جماليا إلى أى مقاييس أو مبادئ أو نظريات يأتى

بها الناقد الملتزم – فى زعمهم – من خارج العمل. ومثل هذه الدعوى الشكلية– من وجهة نظر مندور فى الستينيات الأولى– ليست إلا وسيلة مقنّعة لحرمان الناقد ومنعه من القيام بحقه فى مناقشة وجهة نظر الشاعر والأديب أو مناقشة الوظيفة الاجتماعية للعمل الأدبى كما تتبدى خلال مضمونه. وما دام الأصل هو المضمون فمن الضرورى أن يرد إليه كل تغير فى الشكل، لأن التجديد «لا يتحقق باختيار موضوع جديد بل يتحقق بالمضمون الجديد»(١٣٦).

ويسهل ملاحظة أن الإلحاح على المضمون، فى هذا السياق، كان يمثل رد فعل للدعوى الشكلية التى تذرعت بنظرية إليوت عن «المعادل الموضوعى»، ورفضت أى محاولة لقياس العمل الأدبى من خارجه، مؤكدة وحدة العمل الأدبى باعتباره بنية جمالية (إستطيقية) مستقلة عن كل ما عداها بقوانينها الذاتية الخاصة التى تتجلى فيما يسمى الشكل. ولقد فهمت هذه الدعوى الشكل على أنه من قبيل استخدام الخبرة لتحقيق غرض معين، أو من قبيل أن يثير الفنان فى نفس المتلقى رغبة طبيعية ويرضيها. وبذلك حولت هذه الدعوى الشكل فى الشعر إلى ضرب من ضروب السحر «تتأثر به الحواس أولا ثم ينتقل التأثير إلى الجهاز العصبى فيهدّئ ما قد يكون به من اضطرابات، ويساعد اختلاجات النفس المقلقة على

الاستقرار، ولذلك كانت مهمة الشعر أن يولد فى النفس حالة لاشعورية من الإحساس بالسيطرة على الذات يتبعها شعور بالارتياح للتخلص من النزعات المكبوتة»[١٣٧]. وكان هذا الفهم للشكل يعنى فهم الشعر على أنه نوع من إشباع الرغبات أو تحقيق التوازن السيكولوچى بين الدوافع المتعارضة. وإشباع الرغبات وتحقيق التوازن ينقلنا إلى حالة هروب تتباعد بالشاعر عن مواجهة مشكلات الواقع، وتتخذ موقفا معاديا من تبنى الشاعر أى قضية سياسية أو اجتماعية، تحت زعم أن القصيدة – والعمل الفنى بعامة – حالة حلم من أحلام اليقظة، يحلم فيها القارئ الذى ما تكاد الرغبة تثار فى نفسه حتى تشبع، وينسج فيها الشاعر خيوط الحلم، بحيث يثير الرغبة فى القارئ ثم يشبعها «حتى تتم عملية الخلق الفنى بتجسيم الشكل فيصبح له كيانه الفردى الذى يمكن التعرف عليه»[١٣٨].

وبقدر ما كانت هذه الدعوى تجد سندا قويا فى كتابات رشاد رشدى كانت تجد السند نفسه فى كتابات زكى نجيب محمود التى واءمت بين الوضعية المنطقية وأفكار مدرسة النقد الجديد التى ازدهرت فى أمريكا بعد الحرب العالمية الأولى. وبقدر ما كان رشاد رشدى يرى فى النظريات السياسية والمذاهب الاجتماعية قوى تهدد كيان الأدب وتدمر– عندما يتبناها الناقد – العملية النقدية، كان

زكى نجيب محمود يحصر النقد فى تحليل أبنية القصائد المكتفية بعلاقاتها الذاتية، ويصل - فى النهاية - بين طبيعة الفن - ومنه الشعر - وطبيعة اللعب، نافيا بذلك الوظيفة الاجتماعية الإيجابية للعمل الأدبى، ومؤكدا:

«أن التلقائية فى اللعب هى نفسها التلقائية فى الفن، والتنفيس الذى يكون فى اللعب هو نفسه التنفيس الذى يكون فى الفن. والتنزه عن الغرض فى اللعب هو نفسه التنزه عن الغرض فى الفن»(١٣٩).

وكان مندور يواجه هذه الدعوى الشكلية التى تنفى عن الفن وظيفته التقدمية التى تدعمت فى وعيه خلال الستينيات عن طريق تأكيد المضمون، وتأكيد واجب الناقد فى أن يتبين ما يريد الشاعر، أو الأديب بعامة، أن يقوله أو يوحى به للبشر، وأن الناقد لا يمكن أن يكتفى فى عمله بالنظر إلى الكيفية التى يقول بها الأديب ما يقول، أو بمجرد التحليل، وإنما عليه أن يتجاوز التحليل إلى التقييم الذى يهتم بالمضمون، وإلا أصبح مشاركا للأديب فى عمله، خاصة إذا كان الأديب يصدر عن اتجاه فاسد. إن على الناقد مسئولية التقييم، وهو لن يستطيع الفرار من هذه المسئولية، ما ظلت مرتبطة بواجبه الأساسى، وهو إبراز ما فى العمل «من قيم هابطة أو صاعدة»:

«وعلى هذا الأساس لسنا نرى حرجا على النقد والنقاد ولا اعتداء منهم على حرية الأدب والأدباء عندما يوجهون في عصرنا الحاضر- مثلا- نحو الأدب الملتزم والأدب الهادف والأدب القائد، ويحاربون - مثلا - مذاهب الهروب والانحلال مثل فلول مذهب الفن للفن أو شطط السرياليين»(١٤٠).

وأتصور أن إلحاح مندور على المضمون - من حيث هو رد فعل للدعوى الشكلية التي واجه تصاعدها النسبي منذ أواخر الخمسينيات إلى أوائل الستينيات - يستعصى نسبيا على الفهم الهادئ. فليست القضية - في النهاية - قضية مفاضلة بين شكل ومضمون، كما فُهمت في الحوار الذى دار بين مندور وخصومه الشكليين، (ولا أظن أنهم كانوا شكليين حقا، على نحو ما سيظهر في البحث الأخير من هذا الكتاب) وإنما هي قضية موقف يتعامل معه الناقد، لا باعتبار هذا الموقف مضمونا مفارقا لشكل القصيدة، وإنما باعتباره وجهة نظر تصوغها القصيدة جماليا. وإذا فهمنا المضمون باعتباره وجهة نظر الشاعر في واقعه، فالشكل هو الكيفية التي تصاغ بها وجهة النظر هذه، أي أننا لا نستطيع أن نتأمل موقف الشاعر إلا من خلال صياغة القصيدة مادام لا يوجد خارجها، ومادام لا يمكن أن يكون له أي وجود قَبْلِي سابق عليها.

وليس فى الأمر تغليب مضمون على شكل، وإنما هو خلاف حول الوظيفة نفسها، حتى لو تقنّع هذا الخلاف بقناع هذين المصطلحين الفضفاضين اللذين يضللان أكثر مما يفيدان، اللهم إلا إذا سلمنا سلفاً بأن التمييز بينهما محض تجريد نظرى لا وجود له فى واقع القصائد نفسها. ولكن رد الفعل المتطرف عند ممثلى نظرية المعادل الموضوعى والمتأثرين بالوضعية المنطقية كان يقود مندور، بدوره، إلى رد فعل متطرف، يبعده عن الجذر الأصلى للخلاف، ويحصره فى أقنعة زائفة للمشكلة، ما كان يعصمه من الاختفاء تحت سطحها الموهم إلا التمثل الدقيق للنظرية التى كان يحاول الاستناد إليها فى جدله. ولم تكن تلك النظرية – للأسف – واضحة تماما بالأذهان فى حومة النقاش وحدّته.

ونتيجة لذلك ألح مندور على المضمون وأعلى منه على حساب الشكل، وعندما التفت إلى الشكل جعله من قبيل الزى العارض، وتصور بذلك أنه يدافع عن المفهوم الاشتراكى للفن، وكان واهما. وعندما حاول أن يتعامل مع المضمون فى الشعر لم يستطع أن يفهمه إلا من حيث هو صدى الحياة الغامضة على وجدان الشاعر، وكان واهما أيضا. ومن ثم، عاد إلى مقولته القديمة فى الأربعينيات، تلك المقولة التى تبحث عن كيفية تفاعل شخصية الشاعر مع الحياة، كى يظهر هذا التفاعل فى صياغة لغوية فريدة،

يكتشفها الناقد بإدراك أصالة الأفراد أولا، وتفاعلهم مع الحياة ثانيا، ومدى ذلك كله في صياغة متميزة ثالثا. والعبارات نفسها التي أوضح بها مندور هذه الفكرة في «الميزان الجديد» - إبان الأربعينيات الأولى- ردّدها في «النقد والنقاد» سنة ١٩٦٤. وهي هنا وهناك تكرار لما قاله لانسون من أن علينا أن «نستخلص الأصالة ونوضحها في مظهرها الغريب المستقل الموحد، ثم ندخل المؤلف الأدبي في سلسلة، ونظهر كيف أن الرجل العبقري ممثل لبيئة وممثل لجماعة»(١٤٦).

المؤكد أن الاهتمام بتفاعل الشاعر مع الحياة الاجتماعية وتغليب الاهتمام بالمضمون لم يكن واضحا في الأربعينيات وضوحا كافيا، لأن مندور جنح إلى التركيز على الصياغة من حيث هي المظهر الشخصي للتجربة، فضلا عن أنه لم يتح له أن يتوقف وقفات تفصيلية عند الشعراء كما فعل في الخمسينيات. ولذلك، حرص مندور في الدراسات التي ألقاها في معهد الدراسات العربية على إبراز العلاقة بين الشعر والحياة الاجتماعية، خاصة بعد بزوغ مفهوم المضمون الاجتماعي في ذهنه من ناحية، وبعد فهمه الجديد للنقد الاعتقادي من ناحية أخرى. ومن هنا، حاول إحياء التوازن القديم الذي دعا إليه بين الشعر والحياة، ففهم الشعر على أنه صياغة لغوية لها جمالها الخاص، ولكنه ردّ هذه الصياغة إلى علة

اجتماعية (فضفاضة) قائلا إنه «لا ينبغى لنا أن نعزل الشعر والأدب عامة عن حياة المجتمع السياسية والاقتصادية والاجتماعية»[١٤٢].

بذلك ظهر أثر الفهم الجديد للنقد الاعتقادى والمضمون فى دراسة الشعر المصرى الحديث بعد شوقى، وتجلى فى محاولة مندور تفسير حركة الشعر المصرى على أساس من حركة المجتمع، ولكن بمفهوم يبسّط حركة المجتمع نفسها ويبسط العلاقة بينها وبين أشكال الفن الشعرى وظواهره. وقد قادته هذه المحاولة إلى أن يرد ضعف الشعر الإحيائى إلى أننا لا نحسّ فيه بموقف خاص يتخذه الشعراء من الأحداث التى تمر بهم أو رأى يلتزمون به إزاءها «فكان شعرهم أقرب إلى الصحافة المجردة منه إلى الأدب المنفعل الدائم الحياة»[١٤٣]، أو يربط الحزن الرومانتيكى بعلاقات اجتماعية لا تسمح بظهور الوجدان الجمعى الذى يربط الفرد بالمجتمع، فيهرب الشاعر- نتيجة ذلك- إلى الطبيعة، ويظل سجين ذاته الضيقة «غير مدرك أنه لا ينفرد بهذا الشقاء لأنه عام يكاد يشمل المجتمع كله، أو على الأقل أن جانبا كبيرا من أسبابه يرجع إلى الأوضاع الفاسدة فى هذا المجتمع»[١٤٤]، أو يرد دعوة شعراء أبوللو وعدم خضوعهم لأى قيد مذهبى أو نظرى إلى أزمة الديمقراطية فى مصر ما بين سنتى ١٩٣٢-١٩٣٥[١٤٥]. وأخيْرا،

يربط بين حركة الشعر الحر فى مصر ونزوع ثورة يوليو إلى الاشتراكية، حيث يرد جدة هذه الحركة إلى المضمون الاجتماعى لشعرها، ذلك المضمون «الذى رجّح كفته تطورنا السياسى الأخير نحو التفكير الجماعى والنزعة الاشتراكية الشعبية والدعوة إلى الحد من الأثرة بل ومن الفردية وتركيز الاهتمام على المجتمع والشعب ومشاكله»[١٤٦].

وكل تلك التفسيرات من قبيل المحاولة فحسب. وهى محاولة قد تطوّع منهج الأربعينيات أو تعدّل منه تعديلا هيّنا، ولكنها لا تغير المنهج تغييراً جذريا، ذلك لأن الربط بين الشعر والحياة موجود منذ الأربعينيات عند مندور. الفارق هو إضافة «صفة» الاجتماعية إلى الشعر والحياة، وهى إضافة من قبيل التغير «الكمى» الذى لم يؤد بعد إلى تغير «كيفى» فى المنهج. ومن هنا، يظل الربط بين الشعر والمجتمع ربطا آليا من وجهة نظر الواقعية التى حاول مندور الاقتراب منها.

صحيح أن أشكالا جديدة للتعبير الشعرى يمكن أن تنشأ نتيجة التغيرات التى تطرأ على المضمون الاجتماعى. ولكن علينا أن نحترز ونؤكد – دوما – أن المضمون الاجتماعى الجديد لا يعبر عن نفسه أبداً تعبيرا مباشرا، بل يلجأ إلى ما يسميه إرنست فيشر بالخطوط المنحنية. وبالتالى، فلابد لكل من يحاول البحث عن العلاقة

بين الشكل الجديد فى الشعر والمجتمع أن يضع هذه «المنحنيات» فى تقديره وإلا كان آليا يبسّط الظواهر. وليس من الضرورى أن نربط بين الشعر الحر وثورة يوليو ونزوعها الاشتراكى حتى نبرر جدة الشكل، وإلا فماذا نفعل فى شعر الشرقاوى وباكثير ولويس عوض وغيرهم ممن كتب قبل الثورة؟ وكيف نبرر الشعر الحر فى العراق، ولم تقم ثورته إلا عام ١٩٥٨، بعد أن كتب السياب قصائده المهمة مثل «غريب على الخليج» و«أنشودة المطر» قبل قيام ثورة تموز بخمس سنوات تقريبا؟ ناهيك عن أن التغير فى أشكال البناء الفوقى قد يسبق التغير فى البناء التحتى ويمهد لتغييره، بدل أن يكون لازمة من لوازمه.

إن الربط الآلى بين الشعر والمجتمع فى الخمسينيات وأوائل الستينيات لا يختلف كيفيا عن مقولة الأربعينيات التى وصلت ما بين الشعر والحياة. وتلك ملاحظة تدفعنى إلى التأكيد، مرة أخيرة، على أن محمد مندور لم يتح له الوقت الكافى لمراجعة منهجه القديم مراجعة دقيقة متأنية، فاكتفى فى غمرة النقاش بتعديل بعض عناصره والتركيز على بعضها الآخر تركيزا أكثر من ذى قبل. فضلا عن أن دعوته إلى «النقد الإيديولوچى» التى أعلنها قبيل وفاته - مع التحفظ على تسميتها، لأن كل نقد فى النهاية إيديولوچى بمعنى من المعانى، هذا إذا تعاملنا مع الإيديولوچيا بمعنى موجب -

لم تمارس ممارسة فعلية أو كاملة. ومن هنا فهى تمثل طموح ناقد مخلص في استجابته إلى التغير، ولكن العمر لم يمهله لتجسيد طموحه تجسيدا عمليا.

وتقضى هذه الملاحظات إلى التحفظ إزاء تقسيم مندور لنقده إلى مراحل ثلاث : جمالية، ووصفية تحليلية، وإيديولوچية(١٤٧)، فهو تقسيم مضلل، ضلل بالفعل بعض دارسيه، مع أن كتابات مندور نفسها تشير إلى ما فيه من طموح أكثر مما فيه من فعل.

لقد ظل مندور من بداية نقده للشعر فى أوائل الأربعينيات حتى نهاية نقده فى منتصف الستينيات ناقداً يتحرك - فهما ومنهجا - فى إطار النظرية التعبيرية للشعر. ومحاولته مجاوزة نظرية التعبير إلى نظرية الانعكاس والإفادة من مقولات الواقعية الاشتراكية، أضرّت أكثر مما أفادت. ومن هنا ظل ربط مندور بين الشعر والحياة الاجتماعية ربطا آليا، وعالج المضمون الشعرى معالجة هينة على المستوى التطبيقى، شوهها الحرص على تلخيص إبداع الشاعر فى صفة واحدة توجز موقفه الشعرى وتصنّفه فيما يشبه البطاقات اللاصقة. وبهذه المعالجة تحرك المضمون الشعرى للشاعر- أو وجهة نظر الشاعر في الواقع- ما بين محورين غير محددين: خصائص ذاتية لوجدان الشاعر، ومجموعة آرائه فى الحياة. وداخل هذين المحورين لا نتحرر كثيراً أو قليلاً من أسر

نظرية التعبير وبحثها الدائم عن الحافز وراء التعبير الشعرى، وتعقّبه حتى تصل إلى شخصية الشاعر المبدع.

ورغم ما قد تلاحظه نظرية التعبير التى يتحرك داخلها مندور من طابع بنائى لفعل التعبير، فإن هذا الطابع لا يلبث أن ينوى تحت وطأة إغراء الكشف عن روح الكاتب أو الشاعر، واكتشافها عبر مسارب وجدانية تتجلى تجليات غامضة بعبارات من مثل:

«وفى الحق أن تحديد روح الكاتب وخصائص نفسه وأسلوبه فى الحياة إنما هو تحديد لمكانة الكاتب ولقيمة فنه، لأن العبرة بالروح والفلسفة الحيوية التى يصدر عنها الكاتب»(١٤٨).

وقد تسمى هذه «الروح» فى أحيان أخرى «جوهر الشخصية» التى يسعى الناقد إلى اكتشافها من خلال قصائد الشاعر وما يميز صياغتها من خصائص تردنا إلى هذا الجوهر الفريد الذى يشبه العلة الأولى عند الفلاسفة:

«والواقع أن كل محاولة للتفسير لابد أن تصل فى النهاية إلى جوهر الشخصية الإنسانية الذى لا يمكن تفسيره، والذى به يتفاوت الأدباء والشعراء، بل يتفاوت الناس قاطبة، ففى داخل كل شخصية بشرية

يوجد ذلك الجوهر أو تلك النواة التى يتميز بها العنصر الأصيل فى كل فرد... وعلى هذا الأساس يمكن أن نقبل ما يقال فى تفسير مزاج هذا الشاعر أو الأديب أو ذاك»[١٤٩].

وذلك فهم للشعر يذكرنا- مرة أخرى - بأستاذ مندور جوستاف لانسون الذى سعى «إلى تحديد أصالة الأفراد، أى الظواهر الفردية التى لا شبيه لها ولا تحديد»[١٥٠]. ولكن لانسون أكثر موضوعية - ربما - من مندور. أما «جوهر» مندور فشىء غامض يصعب فهمه، خاصة إذا كنا نعرف أن الشخصية - لو استخدمنا مصطلح نظرية التعبير- أكثر تعقيداً مما يظن لأول وهلة. ولكن هذا التعقيد سرعان ما يختفى عندما يختزل «جوهر الشخصية» فى صفة مطلقة يدرج تحتها الشاعر ويصنف فى خانتها موقفه الشعرى أو مضمونه الوجدانى، فيصبح ولى الدين يكن - مثلا - «شاعر الحرية» لأن النواة التى تتبلور حولها جميع آرائه «أو تنبعث عنها كما ينبعث النبات عن البذرة هى الحرية»[١٥١]. وفى «المعاودة» أو «محاسبة النفس» تلتقى كل خيوط الإبداع الشعرى عند مطران[١٥٢]. أما إبراهيم ناجى فهو «قصيدة غرام» والشابى «روح ثائرة» وصالح جودت شاعر «لعوب»[١٥٣]، وقس على هؤلاء غيرهم.

وليست كل هذه التصنيفات وغيرها سوى ملاذ لذهن ينشد الراحة من المعاناة الحقيقية فى التعامل مع الشاعر. وما دام الناقد لا ينشد المعاناة، فلا ضير لو صنف الشاعر فى صفة واحدة مسطحة، وينتهى من أمر الشاعر ليفرغ إلى شاعر آخر، إما لضيق الوقت أو لقلة الصبر، أو لغيرهما. ولن ندهش - والأمر كذلك - لو وجدنا ما يقال عن العقاد والمازنى وشكرى فى الجزء الأول من «الشعر المصرى بعد شوقى» يعاد بتمامه تقريبا فى «النقد والنقاد»، أو نواجه الفصل الواحد فى أكثر من كتاب دون حذف أو تعديل أو إشارة. وليس فى ذلك أى شكل من أشكال التطور، بل النكوص والتخلى عن روح الأمانة والعلم واستقلال المنهج، تلك الأشياء التى حدثنا عنها مندور طوال الأربعينيات.

ولو تركنا التصنيف الهين للشعراء إلى تماسك المنهج النقدى نفسه، وما يفرضه هذا التماسك من مصطلح محدد، واجهتنا مجموعة من المطلقات غير المحددة، تتحدث عن «جوهر» و«نواة» و«روح» و«فلسفة حيوية» وكلها كلمات غير محددة، لا تنطوى على معنى نقدى محدد، ولا علاقة لها بالدقة أو روح العلم، أو ضبط المصطلح الذى يشير إلى تماسك المنهج. ولقد هاجم مندور فى الأربعينيات كل من استخدم علم النفس لتفسير العمل الشعرى بدعوى استقلال النقد الأدبى وضرورة تمييزه بطبيعته ومنهجه

الخاصين، لكنه عاد تحت وطأة البحث عن الأصالة الفردية للشاعر عن جوهر الشخصية الفريد إلى الاستعانة بعلم النفس ومصطلحاته، وحدّثنا عن الطابع الخاص في شعر عبد الرحمن شكرى الذى يمكن وصف شعره بأنه شعر الاستبطان الذاتى، «والاستبطان الذاتى منهج فلسفى معروف فى علم النفس الكلاسيكى باسم Introspection، أى تأمل العقل فى النفس البشرية(١٥٤)»، كما حدثنا عن «الصورة النفسية»(١٥٥) لولى الدين يكن، وحاول أن يخطط «صورة نفسية» أخرى للبارودى ذلك الشاعر الفارس «الذى عُرف بإباء الضيم والاعتزاز بالنفس بل والكبرياء المشروعة، بينما نخرج من دواوين شوقى مثلا دون أن نستطيع أى تخطيط لصورته النفسية»(١٥٦). وإزاء هذه العبارات يحق لنا أن نتساءل عما جرى لاستقلال المنهج النقدى؟ وهل يبحث الناقد عن الشعر أم يبحث عن الشاعر؟ أو نتساءل عن التساهل الواضح فى استخدام المصطلح رغم المعارضة التامة لكل هروب من النقد الأدبى إلى الدراسات النفسية أو ما يشبهها.

وكأن المصطلح النقدى عند مندور لا يتطور إلى الانضباط والتحديد وإنما يجنح إلى تأثرية فضفاضة لا يمكن ضبطها أو الخروج من ضبابها بفهم محدد للصياغة الشعرية كذلك الفهم الذى قدمه مندور- مفيدا من عبدالقاهر- لأبيات إبراهيم بن العباس فى

(الميزان الجديد). ونتيجة لهذا الجنوح المتساهل إلى التأثرية يمتلئ المصطلح النقدى للخمسينيات وأوائل الستينيات - على مستوى المعالجة التطبيقية للشعر - بعبارات من قبيل الوجدان، والروح الشعرى، والتحليق الشعرى، والموسيقى الثملة، ونقاء حاسة الجمال، والجمال غير الموحد الدلالة، والألحان المشجية، وحرارة الروح الثورية، والقصائد المشرقة بالحبور وبهجة الحياة، والشاعر المحلق، وظلال المعانى المرهفة. وفى ضباب هذه العبارات تغيم تجارب الشعر، فيحلق على محمود طه - مثلا - «فى ضباب شعرى يشجينا» وقد «ينسينا الكثير من مشقات حياتنا» إلا أن شعره «لا يدرك سر جماله بالتحليل المنطقى، وإنما يحس إذا استطعنا أن نسمو إلى الجو الذى يخلقه ويحلق فيه»[١٥٧].

وتتبدى نغمة نقدية إصلاحية - إذا جاز هذا التعبير السياسى- توازن ما بين التيارات الشعرية، من تقليدية إلى رومانتيكية إلى واقعية، دون إدراك واضح للجذر الاجتماعى الذى يعلل بقاء التيارات القديمة وعدم اختفائها بل محاربتها للتيارات الجديدة ولحركة الشعر الحر التى تسمى بلا مبرر مقنع باتجاه الواقعية الاشتراكية. وينتهى مندور من تأمل الاتجاهات الشعرية المعاصرة إلى أن اتجاه الواقعية الاشتراكية لن يقضى على تيار الوجدان الفردى، لأن ذلك التيار الأخير - أو الرومانسى - يستند

إلى حاجات نفسية لا سبيل إلى تجاهلها أو مقاومتها، بل لا ضرورة لذلك «فالإنسان سيظل دائما فى حاجة إلى التعبير عن ذاته والتنفيس عن آماله وآلامه الخاصة»[١٥٨]. ولكن ينبغى على ممثلى التيار الجديد أن لا يسرفوا فى التركيز على المضمون، بل عليهم الاهتمام بالشعر أى بالصياغة والشكل، فالشعر «لا يمكن إلا أن يكون فنا جميلا، وإلا فقد روعته وتأثيره وسقط مضمونه مهما كان ساميا رفيعا، وجمال الشعر يأتى من أساليب صياغته، فالشعر ليس تقريرا بل تصويراً بيانيا»[١٥٩].

وعلينا أن نتجاوز عن ذلك الفصل بين الشكل والمضمون ونمر عليه مرورا هيناً، حتى نتمكن من إدراك غبطة مندور باستمرار التيارين التقليدى والرومانسى فى الحياة جنبا إلى جنب مع التيار الواقعى الاشتراكى الجديد (الشعر الحر). وكأن التيار التقليدى والرومانسى بنقدهما لهذا التيار الجديد يساعدانه بلا ريب على استكمال وسائله:

«فالتيار التقليدى يحرص على سلامة الصياغة اللغوية وقوتها والتجويد فيها. والتيار الرومانسى يحرص على الجو الشعرى وعلى الموسيقى وعلى ظلال المعانى المرهفة. وكل هذه وسائل يجب أن يحرص عليها التيار الواقعى الاشتراكى الجديد لأنها تزيده

قوة ونفاذا إلى القلوب، وبالتالى قدرة على تحقيق أهدافه الإنسانية الخيرة. وهكذا، يعزز هذان التياران التيار الجديد المنتصر»[١٦٠].

وتلك أحكام لا علاقة لها بأى شكل من أشكال الواقعية الاشتراكية، ولا تعكس أى تطور فى التفكير النقدى عند مندور، بل هى بمثابة ردة إلى نزعة إصلاحية تدعو إلى توازن الاتجاهات الشعرية، شبيه بذلك التوازن بين الطبقات الذى دعا إليه مندور فى بداية حياته، ولكن بصورة نقدية بالغة التبسيط، فضلا عن أن التركيز المستمر على الوجدان وما ينجم عنه كان يقود مندور إلى التراجع عن الجانب الإيجابى فى نقد الأربعينيات، ويقوده- دون أن يعى- إلى البحث عن شخصية الشعراء وتقديم سير شعرية لهم، دون التركيز على الصياغة التى اهتم بها فى بداية حياته النقدية.

وما أبعد الفرق بين الطموح النقدى الذى يطرحه «فى الميزان الجديد» والنهاية التى تتجلى فى الدراسة التطبيقية لشعر «المازنى» أو «ولى الدين يكن» أو «مطران» أو غيرهم. إن الحديث القديم عن الصياغة يختفى تحت وطأة «التوليفة» الجاهزة التى تتحدث عن فلسفة المازنى وحياته أو أثر حياته فى شعره، مع التسليم الساذج بأن الشعر هو نتاج الشباب الذى «لا يتطلب معرفة عميقة بالحياة ولا تجارب عديدة فيها»[١٦١]. وهو تسليم يناقض ما

يقوله مندور في كتاب آخر من كتبه من أن معالجة الواقع معالجة فنية لا ينهض بها «غير الناضجين من الأدباء الذين اتسعت تجاربهم في الحياة وخبروا أغوارها وغاصوا خلف معانيها العميقة»(١٦٢). أما «ولى الدين يكن» فيُدرس الدراسة التقليدية نفسها التي تركز على تقديم معالم حياته وصورته النفسية وأفكاره من خلال شعره، مما يحول الشعر إلى وثيقة تفقد خصائصها الجمالية التي يؤكدها منهج الأربعينيات أو منهج الواقعية الاشتراكية. وأما مطران فيقدم له مندور دراسة موجزة تهتم - هي الأخرى - بحياته وشخصيته، لكي تنفذ منهما إلى مقومات فنه وشعره القصصي ووصفه وتصويره في عرض سريع لا يتناسب مع أدوات مندور النقدية ولا مع طموحه الجديد أو حتى القديم. ولا أدرى أكان مندور يتحدث عن نفسه أو عن المازنى عندما قال «الشباب هو عصر التشاؤم والخصومة مع الحياة، بينما يقل هذا التشاؤم حدة ويزداد المرء تسامحا كلما طال العمر واتسعت التجارب، وكأن معاشرة الحياة تنتهي إذا طالت بالصلح معها وقبولها على علاتها»(١٦٣). أغلب الظن أن محمد مندور كان يتحدث عن نفسه.

لقد هدأت العاصفة النقدية التي تفجرت في آخر الثلاثينيات ورفضت ما حولها، واشتقت لنفسها طريقا جديدا، وحاولت أن

تتعدل في معاركها مع الجماليين والاشتراكيين، فتحولت إلى سكينة رياح المغيب الهادئة، التي تُسَوِّي بين الاتجاهات الشعرية، وتعتذر عما سلف منها في حق علي محمود طه إبان فورة الشباب «الذى يفتر بالمعرفة ويتخذها أساسا للهجوم»(١٦٤). ولا يجد مندور ضيراً في مجاملة من لا يستحق أن يدخل في إطار الدرس الأدبي من أرباع الشعراء وأنصافهم، وينظر – في النهاية – إلى الشعر الحر نظرة الأب الحاني الذى فقد حماسته القديمة ولكنه لا يريد أن يترك أبناءه أو أحفاده دون رعاية، بعد أن كان يتفجَّر عنفا وخصومة في الدفاع عن شعر المهجر.

ونحن لا نحكم على الناقد بنواياه أو طموحاته وإنما بإنجازاته وممارساته الفعلية. ولقد كانت طموحات مندور أكثر بكثير مما أنجزه بالفعل. وأغلب الظن أنه ليس وحده من أبناء جيله الذى طمح إلى شيء وعجز عن تحقيقه، فالأمثلة كثيرة ينبغي أن نتأملها في ضوء الظروف الموضوعية التي مازالت تحكم مجتمعنا، وتحول الثوَّار إلى مصلحين، والمصلحين إلى مسالمين يكتفون بالمهادنة الهينة. لقد بدأ مندور حياته النقدية بنظرة إلى الشعر تنطوي على فهم إصلاحي لوظيفة الأدب، ولكن مع تطور التجربة وتغير الواقع السياسي والاجتماعي طمح إلى تشكيل نظرة أخرى تحاول تمثل الفهم الثوري للأدب، وتلك نقطة تحسب في حسابه

الأخير بلا شك، خاصة أننا نجد من بين معاصريه من بدأ بداية ثورية متوهجة، ولكنه مع مضى الزمن وتغير الواقع جنح إلى إصلاحية هينة. ولكن طموح مندور إلى مجاوزة نظريته النقدية لم يتحقق فعليا، ولذلك ظل ناقدا لا يفترق كيفيا عن النقاد المؤمنين بنظرية التعبير فى الفن.

ولا أحسبنى - بعد ذلك - مغاليا لو قلت إن فترة الأصالة الحقيقية فى نقد الشعر عند مندور هى السنوات العشر التى أعقبت عودته من فرنسا والتى انتهت بكتابه «فى الأدب والنقد»، فهى الفترة التى أثمرت «فى الميزان الجديد» و«النقد المنهجى» وترجماته لديهامل ولانسون ومييه، ودراساته القيمة عن موسيقى الشعر. أما السنوات التى أعقبت الثورة فقد حاول مندور فيها- رغم مرضه - أن يتفهم واقعا جديدا، ويعدّل من أصوله ومقولاته النقدية القديمة فى ضوء الدعوة السائدة إلى الفكر الاشتراكى، ولكنه لم يفلح فى مجاوزة أصوله القديمة، وظل ناقدا تعبيريا يحاول الاقتراب من الواقعية الاشتراكية، لكن من غير أن يجد الوقت والجهد الكافيين للتعمق أو المراجعة الجذرية، فظلت محاولته قاصرة، توقع فى المزالق أكثر مما تفضى إلى إنجازات حقيقية.

لقد قال مندور إن «الشىء المهم فى الناقد ليس آراؤه وإنما هو روحه ومنهجه، ثم ذوقه فى النقد، ومن هنا يأتى تأثيره كما تأتى

مكانته فى تسلسل النقاد فى التاريخ»[١٦٥]. والشئ المهم فى مندور هو منهجه اللغوى الذى دعا إليه فى الأربعينيات، وروحه العلمية التى حاولت تمييز الدراسة الأدبية ودفعها إلى الاستقلال بمنهجها، كما حاولت متابعة الجديد دون خوف أو جمود، ثم ذوقه الذى كان يرهف رهافة نادرة فيقع على حدوس باهرة، رغم ما قد يصيبه أحيانا من اهتياج يريك المتلقى. وتظل هذه الجوانب شاهدا على مكانة مندور فى نقد الشعر، وهى مكانة تجعله واحدا من ألمع أبناء جيل التحول الذين ابتدأوا من حيث انتهى الجيل السابق عليهم، ومهدوا الطريق للجيل اللاحق، تاركين له عبء مواصلة السعى والجهد، كى يصل إلى تجاوز حقيقى لم يستطع جيل التحول أن يصل إليه أو يحققه.

هوامش:

(١) لويس عوض: **الثورة والأدب**، دار الكاتب العربي، ١٩٦٧/٥-٣٦.

(٢) راجع مقالات مندور عن «التوازن الاجتماعي» و«رأسمالية أم عدالة اجتماعية؟»، وغيرها، ضمن «**كتابات لم تنشر**»، كتاب الهلال، أكتوبر ١٩٦٥.

(٣) محمد مندور: **في الميزان الجديد**، مكتبة نهضة مصر، الطبعة الثالثة/١٠.

(٤) **كتابات لم تنشر**/٩٦.

(٥) **في الميزان الجديد**/١٧.

(٦) المرجع السابق/١٦.

(٧) نفسه/٢٠٦.

(٨) نفسه/١٣٩.

(٩) نفسه/٦٩.

(١٠) محمد مندور: **في الأدب والنقد**، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، الطبعة الرابعة/٣٤.

(١١) **في الميزان الجديد**/١١٨.

(١٢) **المرجع السابق**/٢٠٥.

(١٣) نفسه/٩١.

(١٤) نفسه/١٢٣.

(١٥) **في الأدب والنقد**/٣٤.

(١٦) المرجع السابق/٣٣.

(١٧) نفسه/٣٦.

(١٨) **فى الميزان الجديد**/٧٥.

(١٩) المرجع السابق/٩٤.

(٢٠) أدونيس (على أحمد سعيد): **زمن الشعر**، دار العودة ١٩٧٢/١٦٧.

(٢١) **فى الميزان الجديد**/ ١٦-١٧.

(٢٢) المرجع السابق/٨١.

(٢٣) نفسه/٦٦.

(٢٤) **كتابات لم تنشر**/١٦.

(٢٥) **فى الأدب والنقد**/٢١. **فى الميزان الجديد**/٢٣.

(٢٦) **فى الميزان الجديد**/٩١.

(٢٧) المرجع السابق/١٧٠.

(٢٨) چورچ ديهامل: **دفاع عن الأدب**، ترجمة محمد مندور، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٣/٢٣.

(٢٩) **فى الميزان الجديد**/١٩٣.

(٣٠) راجع: **فى الأدب والنقد**/٢٩.

(٣١) طه حسين، **حديث الأربعاء**، دار المعارف ١٩٦٠، ٣/٢١٧.

(٣٢) **فى الأدب والنقد**/٢٤.

(٣٣) **النقد المنهجى عند العرب**، مكتبة نهضة مصر/٣٨.

(٣٤) **فى الميزان الجديد**/ ٣٦-٣٧.

(٣٥) المرجع السابق/١٣٢.

(٣٦) نفسه/٣٨.

(٣٧) نفسه/٩٨.

(٣٨) نفسه/٨٣.

(٣٩) نفسه/٩٤.

(٤٠) نفسه/٦١.

(٤١) نفسه /١١٨.

(٤٢) **فى الميزان الجديد** / ٩٦.

(٤٣) العقاد: **مطالعات فى الكتب والحياة**، مطبعة الاستقامة، الطبعة الثانية/ ١٤.

(٤٤) محمد حسين هيكل: **ثورة الأدب**، مطبعة مصر، ١٩٤٨/ ٤٥.

(٤٥) طه حسين: **حافظ وشوقى**، مطبعة الاعتماد ١٩٣٣/٤٦.

(٤٦) المازنى: **الشعر، غاياته ووسائطه** / ١.

(٤٧) طه حسين: **حديث الأربعاء** ٣/٩٤، ٤٣، ٢٠١.

(٤٨) العقاد: **مراجعات فى الآداب والفنون**، المطبعة العصرية / ١٢٤.

(٤٩) العقاد: **جميل بثينة**، سلسلة اقرأ / ٩٦.

(٥٠) **فى الميزان الجديد** / ١٠٠.

(٥١) المرجع السابق / ٩٢.

(٥٢) **فى الأدب والنقد** / ٥١.

(٥٣) **النقد المنهجى** / ٧٣. وقارن بتحليل ما يسمى «الواقعية الإنسانية» فى: **دفاع عن الأدب** / ٢٥.

(٥٤) **فى الميزان الجديد** / ١٢٤.

(٥٥) المرجع السابق / ١٢٥.

(٥٦) نفسه.

(٥٧) **النقد المنهجي** / ٣٦.

(٥٨) **فى الأدب والنقد** / ١٧ - ١٨.

(٥٩) **فى الميزان الجديد** / ١٩٥، **والنقد المنهجى** / ٣٦.

(٦٠) **فى الأدب والنقد** / ٩ ، ٢٤ - ٣٥.

(٦١) **المرجع السابق** / ٢٤.

(٦٢) النقد المنهجى / ٢٠١ ، ٢٠٥ - ٢٠٨.

(٦٣) **فى الأدب والنقد** / ٢٠، **والميزان الجديد** / ٢٣ - ٢٤.

(٦٤) **النقد المنهجى** / ٢٦٥. وقارن **بالمرجع نفسه** / ٢٩٧ - ٣٠٠.

(٦٥) **فى الميزان الجديد** / ٧٨.

(٦٦) المرجع السابق / ٣٤.

(٦٧) **الأدب وفنونه** / ٢٩.

(٦٨) **فى الأدب والنقد** / ٢٧.

(٦٩) **فى الميزان الجديد** / ١٨٩.

(٧٠) المرجع السابق/ ٧٤.

(٧١) **الشعر العربى** / ١٤٥.

(٧٢) المرجع السابق / ١٤٩.

(٧٣) الشعر العربى: غناؤه وإنشاده وأوزانه، **مجلة كلية الآداب** بجامعة الإسكندرية، العدد الأول، ١٩٤٣/ ١٣١.

(٧٤) راجع تطبيق ذلك على قصيدة «يا نفس» لنسيب عريضة، **فى الميزان الجديد** / ٧٦-٧٨. وهو تحليل يجعلنا نفهم مقولة الإيقاع التى أجملها مندور، بقوله «وليس الجمال دائما فى الاطراد، فالاطراد كثيرا ما يفضى إلى حد الملل». **فى الأدب والنقد**/ ٢٥.

(٧٥) جوستاف لانسون: **منهج البحث فى الأدب واللغة**، ترجمة محمد مندور، دار العلم للملايين ١٩٤٦/١ – ١٢.

(٧٦) المرجع السابق / ٢٨.

(٧٧) نفسه/ ٤٨.

(٧٨) نفسه / ١٠ – ١١.

(٧٩) راجع نقد لانسون لنظريات «تين» و«سانت بيف» و«برونتيير» فى **تاريخ الأدب الفرنسى**، ترجمة محمود قاسم: المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة ١٩٦٢/٢/٣٨٢، ٣٨٥، ٣٩٠، ٣٩٣، ٥١٧ – ٥١٨، و**منهج البحث** / ٣١.

(٨٠) لانسون، **منهج البحث** / ٣١.

(٨١) المرجع السابق / ٣٨.

(٨٢) نفسه/ ٥٤، وقارن **بالميزان الجديد** ١٩٦٢، ١٩٦، وفى **الأدب والنقد** / ٩، ٢٤–٣٥، ٥٤، ٦١.

(٨٣) **منهج البحث** / ٣١، وقارن **بالميزان الجديد** / ١٦٢، ١٧٢، وفى **الأدب والنقد** / ٦ و**النقد المنهجى**/١٣ و**النقد والنقاد المعاصرون** / ٢٢٨.

(٨٤) **النقد المنهجى** / ٤.

(٨٥) زكى نجيب محمود: **المعقول واللامعقول**، دار الشروق / ٢٥٨.

(٨٦) **منهج البحث** / ٤٣ .

(٨٧) من المهم ملاحظة أن أحمد ضيف كان يستخدم كلمة «بلاغة» مرادفا لكلمة «الأدب». وذلك ما يؤكده بقوله «نريد بالبلاغة ما يطلق عليه الناس الآن اسم أدب، وهو أثر العقول والأفكار الذى يظهر فى الشعر والنثر»: **مقدمة لدراسة بلاغة العرب** / ١٢.

(٨٨) أحمد ضيف: **مقدمة لدراسة بلاغة العرب**، مطبعة السفور ١٩٢١ / ٩١.

(٨٩) المرجع السابق / ٩٧.

(٩٠) طه إبراهيم: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار الحكمة، بيروت / ١٢٩.

(٩١) **في الميزان الجديد** / ٨.

(٩٢) محمد مندور، **في الأدب والنقد** / ٩.

(٩٣) نفسه/ ٣١.

(٩٤) نفسه / ١٢٤ - ١٢٥، وقارن **بالميزان الجديد** / ٢٠٤.

(٩٥) **منهج البحث في الأدب واللغة** / ٢١ - ٢٤، وقارن **بالميزان الجديد** / ١٧٦-١٧٨.

(٩٦) **في الميزان الجديد** / ١٦٢.

(٩٧) راجع: **في الأدب والنقد** / ٣٩-٤٢، **والنقد والنقاد المعاصرون**، مكتبة نهضة مصر، ١٩٦٤/١٤٨-١٥٦.

(٩٨) **في الميزان الجديد** / ١٨٣ - ١٨٤.

(٩٩) **النقد والنقاد المعاصرون** / ١٤٨.

(١٠٠) **في الميزان الجديد** / ١٣٥.

(١٠١) راجع **في الأدب والنقد** / ٢٠، وقارن **بالميزان الجديد** / ٢٢، **وولى الدين يكن**، معهد الدراسات العربية ١٩٥٦/٥٢ - ٥٣.

(١٠٢) **النقد والنقاد المعاصرون** / ١٢.

(١٠٣) **في الميزان الجديد** / ١٣٥.

(١٠٤) المرجع السابق / ١٣٧.

(١٠٥) نفسه/ ١٩٦.

(١٠٦) محمد مندور: **الأدب ومذاهبه**، دار نهضة مصر/٩١-٩٢ .

(١٠٧) محمد مندور، **قضايا جديدة فى أدبنا الحديث**، دار الآدب، بيروت ٨١/١٩٥٨.

(١٠٨) فؤاد دوارة: **عشرة أدباء يتحدثون**، كتاب الهلال، يوليو ٢٠٩/١٩٦٥.

(١٠٩) محمد مندور: **الأدب وفنونه**، معهد الدراسات العربية ١٥٢/١٩٦٣-١٥٣.

(١١٠) **عشرة أدباء يتحدثون**/ ٢١٠. ومن المهم ملاحظة أن كلام مندور هنا جزء من حوار نشر فى عددى ديسمبر ١٩٦٤ وفبراير ١٩٦٥ من مجلة **المجلة** بالقاهرة، أى قبل ثلاثة أشهر تقريبا من وفاته.

(١١١) محمد مندور: **الشعر المصرى بعد شوقى**، معهد الدراسات العربية ١٩٥٨ ٣/١٠٨-١٠٩.

(١١٢) **قضايا جديدة**/٨٠.

(١١٣) المرجع السابق/٧٩-٨٠.

(١١٤) نفسه/٧٩.

(١١٥) **الشعر المصرى بعد شوقى**، مكتبة نهضة مصر، ٥٩/١.

(١١٦) **النقد والنقاد المعاصرون**/١٠٢.

(١١٧) **الأدب وفنونه**/٥٩.

(١١٨) محمد مندور: **فن الشعر**، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة ثانية ٨٣/١٩٧٤.

(١١٩) المرجع السابق/١١٥-١١٦.

(١٢٠) نفسه/٥٩.

(١٢١) محمد مندور: **إبراهيم عبد القادر المازني**، مكتبة نهضة مصر/٢٢.

(١٢٢) **قضايا جديدة** /٤٣.

(١٢٣) **النقد والنقاد المعاصرون**/١١٣.

(١٢٤) نفسه.

(١٢٥) نفسه/١٨.

(١٢٦) إرنست فيشر: **ضرورة الفن**، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١/١٧٢-١٧٣.

(١٢٧) **النقد والنقاد**/٢٣٦.

(١٢٨) **المرجع السابق**/١٣٦.

(١٢٩) **فن الشعر**/١٢٢.

(١٣٠) راجع: **الأدب ومذاهبه**/٧، **والأدب وفنونه**/٧ **وفن الشعر**/٦.

(١٣١) **قضايا جديدة**/٨.

(١٣٢) **في الأدب والنقد**/٩.

(١٣٣) **الأدب وفنونه**/١٣٧.

(١٣٤) **النقد والنقاد**/٢٣٦.

(١٣٥) **الأدب وفنونه**/١٥٦.

(١٣٦) **النقد والنقاد**/١٣٩.

(١٣٧) رشاد رشدي: **ما هو الأدب**، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٠/٣٩.

(١٣٨) المرجع السابق/٥٨.

(١٣٩) زكي نجيب محمود: **فلسفة وفن**، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٣/٢٣٢-٢٣٣.

(١٤٠) **الأدب وفنونه**/١٥٦.

(١٤١) لانسون: **منهج البحث**/٢٤، وقارن **بالنقد والنقاد**/١٥٦-١٥٧.

(١٤٢) **الشعر المصرى بعد شوقى**٢/٧.

(١٤٣) **فن الشعر**/٨٤، و**الشعر المصرى بعد شوقى** ٢/٤-٥.

(١٤٤) **فن الشعر**/٨٥.

(١٤٥) **قضايا جديدة**/٩٧.

(١٤٦) **الشعر المصرى بعد شوقى** ٣/١٠٨.

(١٤٧) فؤاد دوارة: **عشرة أدباء يتحدثون**/٢٠٨-٢٠٩.

(١٤٨) محمد مندور: **إبراهيم المازنى**/٤٥.

(١٤٩) محمد مندور: **إسماعيل صبرى**، معهد الدراسات العربية ١٩٥٦/٧.

(١٥٠) لانسون: **منهج البحث**/٢٣.

(١٥١) محمد مندور: **ولى الدين يكن**/٢٨.

(١٥٢) محمد مندور: **خليل مطران**، معهد الدراسات العربية ١٩٥٤/٦.

(١٥٣) راجع الجزئين الثانى والثالث من **الشعر المصرى بعد شوقى**.

(١٥٤) **الشعر المصرى بعد شوقى** ١/١٠٠.

(١٥٥) **ولى الدين يكن**/١٩.

(١٥٦) فن الشعر/١٥٥.

(١٥٧) قضايا جديدة/١٠٣.

(١٥٨) الشعر المصرى بعد شوقى ٣/٧٢.

(١٥٩) المرجع السابق ٣/٧٣.

(١٦٠) نفسه ٣/٧٤.

(١٦١) إبراهيم عبد القادر المازنى/٢٢.

(١٦٢) قضايا جديدة/٤٣.

(١٦٣) إبراهيم عبد القادر المازنى/٢٢.

(١٦٤) الشعر المصرى بعد شوقى، معهد الدراسات العربية ١٩٥٧، ٢/٨٨.

(١٦٥) النقد المنهجي عند العرب/ ٢٦١.

نقاد نجيب محفوظ :
ملاحظات أولية

لا أظن أديبًا عربيا - فى عصرنا الحاضر - شغل عقلنا الأدبى مثلما شغله نجيب محفوظ. إن عالمه القصصى - بمستوياته المتعددة، وعلاقاته المعقدة، ورموزه المراوغة - يثير جدلا لايغض، ويطرح مشكلات لا تُحدُّ، ويغذى جهداً نقديا لايتوقف فى الكشف عن عناصر هذا العالم. وبقدر ما يظلّ هذا العالم حمّالا للمعنى، مولّدا للدلالة، فإنه يثير عمليات لاتتوقف فى التحليل والتفسير والشرح. وقد تتعارض هذه العمليات أو تتشابه على المستوى الإجرائى، وقد تختلف أو تتفق من حيث الغاية أو المنظور، لكنها تمثل - فى النهاية - وضعا معقدا من التفاسير والشروح والتأويلات، أعنى وضعا ينطوى على التعقد والتنوع والغنى، مثلما ينطوى على التضارب والتعارض والتناقض.

(*) نشرت هذه الدراسة للمرة الأولى فى أبريل ١٩٨١، وبعد نشرها باثنتى عشر عاما، وبعد حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل، اختيرت للترجمة إلى اللغة الإنجليزية وقام بالترجمة أيمن الدسوقى، ونشرت الترجمة فى كتاب:

Michael Beard & Adnan Haydar, eds., Naguib Mahfouz; From Regional to Global Recognition, Syracuse univ. Press, Syracuse, New York 1993.

لقد تحدث لويس عوض - ذات مرة - عن «كورس النقاد» الذي ينطلق كلما أصدر نجيب محفوظ عملا جديدا، فتتدفع أنهار الأحاديث والمقالات تترى في الصحف والمجلات، وعلى موجات الإذاعة. وقال لويس عوض:

«ما عرفنا كاتبا من الكتاب ظل مغموراً مغبونا مهملا عامة حياته الأدبية دون سبب معلوم، ثم تفتحت أمامه كل سبل المجد دفعة واحدة في السنوات الخمس الأخيرة دون سبب معلوم أيضاً، مثل نجيب محفوظ. وما عرفت كاتبا رضى عنه اليمين والوسط واليسار، ورضى عنه القديم والحديث ومن هم بين بين، مثل نجيب محفوظ، فنجيب محفوظ قد غدا في بلادنا مؤسسة أدبية أو فنية مستقرة، تشبه تلك المؤسسات الكثيرة التي تقرأ عنها ولعلك لاتعرف ما يجري بداخلها، وهي مع ذلك قائمة وشامخة، وربما جاء السيّاح، أو جيء بهم، ليتفقدوها فيما يتفقدون من معالم نهضتنا الحديثة. والأغرب من هذا أن هذه المؤسسة التي هي نجيب محفوظ ليست بالمؤسسة الحكومية التي تستمد قوتها من الاعتراف الرسمي فحسب بل هي مؤسسة شعبية أيضا، يتحدث عنها

الناس بمحض الاختيار فى القهوة وفى البيت وفى نوادى المتأدبين البسطاء»(١).

ولقد قال لويس عوض ما قال فى مارس ١٩٦٢، فماذا يمكن أن يقال بعد هذه السنوات؟ إن الكتابة ظلت مستمرة، وظل الإعجاب قائما، وإن زاحمت هذا الإعجاب أصوات معارضة فقد تزايدت حدة الإعجاب نفسها وتكاثفت طوال هذه السنوات. وها نحن - الآن - (*) نجد أمامنا أكثر من اثنى عشر كتابا مطبوعا باللغة العربية -وحدها - عن نجيب محفوظ وحده، ناهيك عن عدد هائل من الكتب الأخرى التى تتعرض للقصة العربية، أو الأدب العربى فى عمومه، كما نجد أكثر من عدد خاص لمجلات عالية الصوت واسعة الانتشار، ومجموعة لايستهان بها من رسائل الماجستير والدكتوراة فى الجامعات، ومقالات متناثرة - لم تجمع فى كتب - يصعب حصرها. (ولماذا لا نضيف ومجموعة من المسرحيات والتمثيليات الإذاعية والتليفزيونية المعدة عن روايات نجيب محفوظ، أو قصصه القصيرة، تقدم أكثر من منظور فى تفسير الكاتب نفسه؛ ناهيك عن كتاب عن «نجيب محفوظ على الشاشة»، وكتاب كامل للمؤلف نفسه -هاشم النحاس- عن «يوميات فيلم» مأخوذ عن رواية «القاهرة

(*) سنة ١٩٨١.

الجديدة»). وإذا تجاوزنا ما هو مكتوب باللغات الأجنبية، أو ما هو مترجم عنها - وما أكثره، بل ما أجدره باهتمام مستقل - وحصرنا اهتمامنا فيما هو مكتوب بالعربية وحدها، وجدنا - على المستوى الكيفي والكمي معا - وضعا نقديا فريدا، لم يتكرر مع قاص عربي في العصر الحديث.

تُرى هل يرجع هذا الوضع الفـريد إلى لون من النظرة الواحدية التي لاترى في الرواية سوى نجيب محفوظ، وفي المسرح سوى توفيق الحكيم، وفي القصة القصيرة سوى يوسف إدريس؟ قد يكون هذا سببا، لكنه سبب جزئي تماما؛ فما كتب عن توفيق الحكيم، أو عن يوسف إدريس، أو عنهما معا، لايصل إلى ما كتب عن نجيب محفوظ من حيث الكم أو الكيف. وقد يقال إن عالم نجيب محفوظ قد أصبح سهلا «موطأ الأكناف»، خاصة بعد كثرة ما كتب عنه، وهو وضع يغري الكثيرين بالكتابة عنه، ومواصلة السير في طريق ممهد. ولكن لماذا كثرت الكتابة عن عالم نجيب محفوظ أصلا؟ وهل أصبح سهلا حقا؟ إن كثرة الكتابة قد لا تزيد الغامض وضوحا، بل لعلها - على عكس ما يتصور - تزيد الواضح غموضا؛ ذلك لأن كل كتابة جديدة - وأعني كل «قراءة» جديدة حقا - بقدر ما تفك بعض مغالق النص، وتفض بعض مستويات الالتباس في شفراته، تلفت الانتباه إلى مغالق أخرى، وتومئ إلى التباسات مختلفة، فتدفع إلى كتابة جديدة، وعلى نحو يظل معه عالم نجيب

محفوظ - برغم كثرة ما كتب عنه - فى حاجة إلى مزيد من الكشف، ومن ثم المزيد من الكتابة والقراءة. وقد يقال إن السبب فى هذا الوضع الفريد الذى يحتله عالم نجيب محفوظ يرجع إلى غموضه. ولكن ماذا عن شعر أدونيس مثلا؟ أليس «مفرد بصيغة الجمع» أغمض من أشد قصص نجيب محفوظ غموضا، أعنى تلك القصص التى وصفت - ذات مرة - بأنها «أحاج وألغاز». فهل كُتِبَ عن «أدونيس» عشر ما كُتِبَ عن نجيب محفوظ؟

وقد يقال إن عالم نجيب محفوظ عالم بالغ الغنى فى تعقد مستوياته وتغير محاوره، إذ يجمع بين القص التاريخى والقص الواقعى. ويضم الرمز الجزئى الذى يتخلل النغمة السائدة لعمل واقعى مع الرمز الكلى الذى تتعدد دلالاته -عندما يسيطر على الرواية- فيفضى إلى أكثر من تفسير، أو تتوحد دلالته فيصبح الرمز تمثيلا خالصا Allegory. يضاف إلى ذلك ما يقال من أن هذا العالم يضم بين جنباته المدارس والاتجاهات المختلفة، من واقعية نقدية إلى واقعية وجودية إلى واقعية اشتراكية، ناهيك عن الطبيعية والسيريالية والعبث، وكل ما شئت من أسماء وأوصاف. وكأن العالم الروائى لنجيب محفوظ «متحف» لكل ما عرفته القصة من مذاهب واتجاهات، و«معمل اختبار» لكل ما عرفه النقد من مناهج واتجاهات، ابتداءً من «التاريخية» وانتهاء بـ «البنيوية».

وقد يقال – لو تجاوزنا هذا الجانب الشامل – إن أبطال عالم نجيب محفوظ يمثلون قطاعات المجتمع المصرى وشخصياته – فى تطورها وتغيرها – منذ ثورة ١٩١٩ إلى عصر الانفتاح، وإن هؤلاء الأبطال يعكسون سعيا إلى الأفضل، ورغبة فى الخلاص من الماضى، وإن احتجاجهم الحار المتحمس، الحاد بلا هوادة فى كثير من الأحيان، إنما يعكس الجرأة فى محاولة الوصول إلى الجذور، والإخلاص فى الكشف عن السبب الحقيقى لمأساة المجتمع المصرى. وكأن هؤلاء الأبطال – عندما يجتمعون فى عالم روائى واحد– يقدمون للمجتمع مرآة خلاّقة، كى يرى فيها المجتمع صورته الحقيقية، ويرى فيها «المستقبل الواعد وراء نماذج الحاضر المتغير والماضى المسرع إلى المغيب»[٢].

وقد يقال – على سبيل التخصيص للتبرير السابق– إن عالم نجيب محفوظ يعكس الظروف المتناقضة والمعقدة، والتأثيرات الاجتماعية والتقاليد التاريخية، تلك التى أسهمت فى تحديد نفسية أبناء «البرجوازية الصغيرة»[٣]، وصنعت أزمة طلائعها فى الانتماء، خصوصا تذبذبها وتناقضها فى حل قضيتى «الحرية» و«العدل»، وذلك من غير أن تتخلى هذه الطلائع عن حلم «الثورة الأبدية». وما أكثر الاستشهاد – فى هذا المجال – بعبارات كمال عبدالجواد فى (السكرية) التى تقول:

«أنى أومن بالحياة وبالناس وأرى نفسى ملزما باتباع مُثُلهم العليا ما دمت اعتقد أنها الحق، إذ النكوص عن ذلك جبن وهروب، كما أرى نفسى ملزما بالثورة على مثلهم ما أعتقدت أنها باطل، إذ النكوص عن ذلك خيانة، وهذا هو معنى الثورة الأبدية».

وما أكثر التوحيد بين كمال عبدالجواد ونجيب محفوظ، فى هذا السياق، وهو توحيد يفضى – صراحة أو ضمنا – إلى الحديث عن نجيب محفوظ بوصفه من فاق أقرانه «وعيا بحقيقة الظروف الحضارية والتاريخية، وبطبيعة القوى الاجتماعية وصراعاتها وحركتها التطورية فى المجتمع المصرى»(٤).

وقد يقال – من حيث تحديد المحتوى الفكرى – إن عالم نجيب محفوظ ينطوى على «رؤية» وسطية، ونحن أمة وسط. وقد يقال – فى هذا الاتجاه – إن عالمه ينطوى على «توليفة» فكرية، يمكن أن تنجذب إليها كل طوائف الفكر المتصارعة فى الوطن العربى. ومن الممكن – فى هذا الاتجاه – أن نسترجع ما يقوله «جعفر الراوى» فى «قلب الليل» عن مشروعه الفكرى الذى يقوم على أسس ثلاثة: أساس فلسفى، ومذهب اجتماعى، وأسلوب فى الحكم، بحيث يصبح المشروع قاعدة لنظام سياسى «هو الوريث الشرعى للإسلام والثورة الفرنسية والثورة الشيوعية»(٥). إن مثل هذا

المشروع - لو كان حقا هو ما يشير إليه عالم نجيب محفوظ - قد يجعل منه الكاتب الذى «رضى عنه اليمين والوسط واليسار، ورضى عنه القديم والحديث ومن هم بين بين» - كما يقول لويس عوض، إذ يعطى المشروع كل طائفة بعض ما تهوى، فيغريها بقبول العالم الروائى، والإعجاب به، لعلها توجهه - شيئا فشيئا - إلى مواقعها، على أن مثل هذا التبرير - لو صح - يضع مهاداً للدوافع المتعارضة والمتضادة وراء مداخل النقد إلى عالم نجيب محفوظ، ويبرر محاولات بعضهم - المتكررة - فى السيطرة على هذا العالم، أو اقتناصه فى «منظومة» أو «منظومات» فكرية محددة. ورغم ما فى هذا التبرير من إغراء براق فإنه يختزل عالم محفوظ، ويجعل منه «وثيقة فكرية» من ناحية، ويثير السؤال عن صحة هذا الإعجاب المجمع عليه بين طوائف «اليمين والوسط واليسار» من ناحية مقابلة.

إن استجابات النقاد لعالم نجيب محفوظ استجابات بالغة التنافر، وأقرب وصف إلى تشخيصها - الأولى - هو «الفوضى» التى يجتمع فيها كل شىء، ويجوز فيها أى شىء. ويزيد من حدة هذه «الفوضى» أن استجابة الناقد الواحد تتراوح - غير مرة - بين نقيضين لا يجتمعان. وهنا يمكن أن نعود إلى لويس عوض نفسه لنراه يقول:

«نجيب محفوظ عندي كاتب من أولئك الكتاب القلائل في تاريخ الأدب في الشرق والغرب، كلما قرأته غلا الدم في عروقي ووددت لو أني أصكه صكا شديدا، ونجيب محفوظ في الوقت نفسه هو عندي كاتب من أولئك الكتاب القلائل في تاريخ الأدب في الشرق الغرب، كلما قرأته عشت زمنا بين أمجاد الإنسان، وقالت نفسي: ليس فن بعد هذا الفن، ولا مرتقى فوق هذه القمم الشاهقة»(٦).

إن استجابة الناقد - في هذا السياق - استجابة واضحة التناقض بين طرفيها، إذ تنطوي على الإيجاب والسلب معا، مثلما تنطوي على الإعجاب والنفور. ترى هل يرتفع نجيب محفوظ إلى مصاف الكتّاب العظام - عند لويس عوض - لأنه يشبع بعض تصورات الناقد القيمية عن الفن، أو يرضي مُثُله الجمالية المميزة؟ وهل ينحدر نجيب محفوظ فيستحق «الصك» - وما أثقل الكلمة! - لأنه أخل بهذه التصورات، وأحبط الإشباعات التي يتوقعها الناقد؟ إن الأمر ممكن. ولكن الأكثر أهمية أن نلاحظ أن عالم الكاتب الواحد لا يمثل - لدى الناقد الواحد - مثيراً متجانسا لاستجابة متحدة، بل مصدراً واحداً لاستجابات متناقضة، يتخبط معها الناقد بين نقيضين، في تذبذب لا يريم، أشبه - في مستوى من مستوياته - بتذبذب

«صابر» بين «إلهام» و«كريمة» فى «الطريق»، أو – فى مستوى آخر – بتذبذب «كمال عبدالجواد» بين قريبيه «أحمد شوكت» و«عبدالمنعم شوكت» فى«السكرية». ولكن أيا كان هذا التذبذب فهو عَرَضٌ دال، وخاصية بالغة الأهمية، لا تفارق نقاد نجيب محفوظ فى رحلة بحثهم عن معنى لعالم نجيب محفوظ الروائى، أو معنى فيه، على السواء.

إن «الطريق» إلى «عالم» نجيب محفوظ ليس واحدا فى حال، ولا تظلله – دائما – عبارات الإعجاب والود، فما أكثر العراك واللجاج، وما أكثر النفور من وعثاء هذا الطريق، وما أكثر التشكيك فى جدوى الرحلة، بل لن يخلو الأمر من لعنات تصب فى غير موضع. ومع ذلك، فالطريق يغرى العابرين، ويجذب – أكثر فأكثر – الباحثين عن المعنى، فتتحول وعورته إلى اختبار لابد منه للوصول إلى حقيقة هذا العالم المراوغ مرواغة حقيقة «زعبلاوى» و«الجبلاوى» و«سيد الرحيمى». ولا عجب لو تدخل «المناخ السياسى» – أثناء الرحلة – وساهم فى توجيهها بالإيجاب مرة والسلب مرات. وطبيعى – والأمر كذلك – أن يزدحم هذا الطريق إلى حقيقة عالم نجيب محفوظ، ويختلط فيه الحابل بالنابل، فيجتمع الباحثون عن متعة الرحلة ذاتها مع الباحثين عن «رؤيا» تحلّق بهم إلى المطلق المتعالى فى نهاية «الطريق» أو عن «رؤية» تقودهم إلى

«موقف» من الحياة، أو المجتمع، أو الواقع. ومع ذلك كله، أو بسبب ذلك كله، لن يخلو الأمر - في هذا الطريق - من بعض الفضوليين وعشاق الزحام.

لكن هذا الزحام كله لن يشكل - قط - «كورس نقاد» - لو عدنا إلى تشبيهات لويس عوض. إن «كورس النقاد» - إن وجد أصلا - يخضع لتوجيه موحد يحكم الأداء والإنشاد، لتصدر عن «الكورس» أصوات متجاوبة. ولن نجد مثل هذا التجاوب عند نقاد نجيب محفوظ. إن صوت محمد مندور - مثلا - لن ينسجم مع صوت عبدالعظيم أنيس، وإن تحدث كلاهما عن «البرجوازية الصغيرة» أو «البرجوازي الصغير»، فالتعاطف ماثل في موقف مندور من هذه الطبقة التي «تحتفظ بالكثير من أسمى الفضائل الإنسانية، التي يأتي في قمتها تقديس الأسرة والتضحية في سبيلها»(٧). والريبة في التذبذب والإيمان بمغيب الدور القيادي ماثلان في موقف عبدالعظيم أنيس. وبقدر ما يمتح مندور من مقولات جوستاف لانسون يمتح عبدالعظيم أنيس من مقولات مغايرة لا يختلط فيها كريستوفر كودويل بروجيه جاوردي(٨). يضاف إلى ذلك أن صوت مندور لن ينسجم - تماما - مع لويس عوض، وإن اقترب منه هوناً. وكلا الصوتين لن يتوافقا - بسهولة - مع صوت يحيى حقي الباحث عن الإنسان في الفنان من وراء الأثر، والذي

يحاول تفسير إحساسه بهذا الفنان الذى يكتشفه. ولن تنسجم هذه الأصوات مع محمود أمين العالم (وما أبعد الفارق بين درجات صوته «فى الثقافة المصرية» - ١٩٥٥ أو فى مقدمة «الأنفار» أو «قصص واقعية» أو تذييل «ألوان القصة المصرية» - ١٩٥٦ وبين درجات الصوت نفسه فى «تأملات فى عالم نجيب محفوظ» - ١٩٧٠). وما أبعد هذه الأصوات - مجتمعة - عن صوت سيد قطب (أول من كتب عن نجيب محفوظ، ولفت إليه الأنظار - بل دخل بسبب «كفاح طيبة» فى معركة مع صلاح ذهنى - فى مجلة «الرسالة» -٤٤، ٤٥، ١٩٤٦)، أو صوت أحمد عباس صالح (وثوابته ومتغيراته لافتة فيما كتبه عن «السراب» - فى «الأديب المصرى» - ١٩٥٠ - وما كتبه عن نجيب محفوظ - عموما - فى «الشعب» -١٩٥٩ و«الكاتب» ١٩٦٦). وما أبعد الفرق بين مفهوم أنور المعداوى (ثانى من عرّف بنجيب محفوظ تعريفا لافتا) عن «الأداء النفسى» ومفهوم رشاد رشدى عن «المعادل الموضوعى». وما أبعد رشاد رشدى - بدوره - عن لطيفة الزيات (ومن المفارقات اللافتة أن تترجم الثانية إلى العربية المجموعة الأولى المتكاملة من نقد ت. إس. إليوت، لكنها تتبنى مقولات لوكاش فى التحليل، بينما لا يكف الأول عن الحديث عن «المعادل الموضوعى» لكنه ينساه عند التطبيق). ومن الممكن أن نضيف إلى هذه الأسماء أسماء أخرى

لنقاد في مصر، لكن الأسماء بالغة الكثرة، بحيث يخيل للمرء أنه لم يوجد ناقد لم يكتب عن نجيب محفوظ في مصر[٩]. وإذا وسعنا الدائرة لتشمل الوطن العربي زادت الأصوات تنافرا، واختفى «الكورس» تماما، وتحول «الطريق» إلى عالم نجيب محفوظ كما تتحول الكائنات فيصبح «حكاية بلا بداية ولا نهاية». ونواجه - باختصار - هذا الوضع المعقد من التفاسير والشروح والتأويلات، وهو وضع ينطوي - كما أشرت - على مفارقات لافتة منذ البداية، فيتسم بالتعدد والتنوع والغنى، مثلما يتسم بالتضارب والتعارض والتناقض.

- ٢ -

ومهما يكن من أمر هذا الوضع المعقد فإنه يقدم «حالة نموذجية» لدارسي «الهرمنيوطيقا الأدبية»، مثلما يقدم مادة غنية لألوان مغايرة من الدرس النقدي، وأعني ما يطلق عليه اسم «نقد النقد» حينا، أو يطلق عليه اسم «مابعد النقد» حينا آخر.

وإذا كانت «الهرمنيوطيقا» ترادف - في عمومها - «نظرية القواعد التي تحكم التأويل، فتحكم تفسير نص بعينه من النصوص، أو مجموعة من العلامات يمكن النظر إليها بوصفها نصا»[١٠] فإن «الهرمنيوطيقا الأدبية» هي نظرية القواعدة التي تحكم عملية فك

شفرة العمل الأدبى، خصوصا من حيث هى عملية تبدأ من المعنى الظاهر للنص (أو «المعانى الأوَل» - بلغة عبدالقاهر الجرجانى) لتنتهى إلى المعنى الباطن (أو الكامن، أو الضمنى، أو «المعانى الثوانى» بلغة عبدالقاهر الجرجانى أيضا) أو من حيث هى - فى فهم آخر لها - عملية تحليل المستويات المتصارعة فى النص الأدبى، وذلك بهدف الوصول إلى «النظام» الذى يحكم بنيته، الأمر الذى يفضى - بالضرورة - إلى مناقشة الوسائل الإجرائية للتحليل، وما يصحبها من مقولات مفسرة أو شارحة، وما يوجهها من مفاهيم قبْلية لدى الناقد، وعن «النص المقروء» وعلاقته بالناقد «القارئ».

أما « نقد النقد» أو «النقد الشارح» (١١) Metacriticism - إذا شئنا الدقة - فإنه متصل بالهرمنيوطيقا، وإن تميز عنها، إذ هو بمثابة دائرة المراجعة فى النشاط المرتبط بالأدب. وإذا كان هذا النشاط يقوم - فى جانبه الأول - على العمل الأدبى، بوصفه قولا يشير - أو لا يشير - إلى الواقع الفعلى، ويقول - أو لا يقول - شيئا عنه، فإن هذا النشاط يكمله - فى جانبه الثانى - قول الناقد (النقد) الذى يشير إلى العمل الأدبى مباشرة، ويصدر أقوالا عنه. ويتمم هذا النشاط - من ناحية ثالثة - «النقد الشارح» وهو قول آخر عن النقد، يدور حول مراجعة القول النقدى ذاته، وفحصه: أقصد إلى مراجعة مصطلحات النقد، وبنيته المنطقية، ومبادئه الأساسية، وفرضياته التفسيرية، وأدواته الإجرائية.

إن نقد نجيب محفوظ - من حيث تعقده وتضاربه - يطرح حالة نموذجية للدراسة الهرمنيوطيقية ولمراجعات النقد الشارح معا، ذلك لأنه نقد ينطوى على صراع واضح بين التفاسير والتأويلات من ناحية، فيثير مشكل القواعد التى تحكم تفسير نصوص نجيب محفوظ وتوجه تأويلاتها، كما أنه نقد ينطوى على تضارب لافت فى الأقوال النقدية من ناحية ثانية، فيدفع إلى مراجعة هذه الأقوال، واختبار سلامة توصيلها.

لنقل - لمزيد من التوضيح - إن نصوص نجيب محفوظ (أعماله القصصية) تقول - بطريقتها الخاصة - شيئا ما عن عالم ما، تصدر عنه لتعود إليه. عندئذ، يأتى الناقد ليتحدث عن هذه النصوص ويتكلم عنها، أى «يقول» شيئا عن «قولها» وقد يردها ناقد إلى عالم بعينه، ويردها ثان إلى عالم مغاير، ويتعالى بها ثالث عن أى عالم، فيغلقها على ذاتها، نافيا أية إشارة منها إلى خارجها. كل هؤلاء النقاد - فى النهاية - يقولون أشياء عن «قول» هذه النصوص. فالمغايرة بينهم مغايرة بين «أقوال» متعددة عن «قول» واحد. ومادمنا دخلنا فى إطار المغايرة والتعدد فقد دخلنا فى إطار التنافر بين «أقوال» عن القول نفسه، مما يستلزم المراجعة.

والمراجعة - هنا - تقوم، فى جانب منها، على التأمل الذى قد يكشف أنظمة تحتية تحوّل هذا التنافر الذى قد يتأبى على الفهم

إلى شيء قابل للفهم. والمراجعة – هنا – تقوم، في جانب آخر، على تأمل علاقات كل نظام على حدة، واكتشاف عناصره، مثلما تقوم على تأمل تقاربه أو تباعده عن غيره من الأنظمة. وتقوم المراجعة – في جانب ثالث – على مدى ملاحظة قرب هذه الأنظمة التي تنتمي إليها الأقوال النقدية أو بعدها عن نصوص نجيب محفوظ ذاتها، ولكن هذه المراجعة الأخيرة لا يمكن أن تتم إلا إذا تعاملنا مع نصوص نجيب محفوظ نفسها بوصفها نظاماً آخر مستقلا عن الأنظمة النقدية. وقد تلمح هذه المراجعة – منذ الوهلة الأولى – أن الكلمة الواحدة في القول النقدي – وأقصد المصطلح – تعني دلالتين مختلفتين تماما، بحيث لا يمكن فهم أي منهما في ذاتها دون ردّها إلى سياقها، وبالتالي ملاحظة أن الكلمة الواحدة – أو المصطلح الواحد – يمكن أن تتحول إلى عنصرين متضادين من عناصر نظامين مختلفين.

قد يأتي ناقد – مثل إدوار الخراط – ويحدثنا قائلا: إن «فن نجيب محفوظ ليس أساسا بالفن الواقعي» وإن شخصياته – وبخاصة الأجداد والآباء والأمهات – هي «أنماط رئيسية ثابتة من الأنماط الإنسانية الكبرى»، لأنها «تتجاوز كل مدارات الواقع»[١٢]. وقد يؤكد لنا ناقد آخر – مثل محمود أمين العالم – أن فن نجيب محفوظ – على العكس من ذلك – مشدود إلى هذه المدارات الواقعية

أكثر مما نتصور، وأن شخصياته تمثل «الأنماط الاجتماعية الناضجة»[١٣]، حيث تمتزج السمات النفسية الفردية بعمليات التطور الاجتماعي والفكري. عندئذ نجد أنفسنا إزاء وضع من التعارض في «الأقوال» النقدية عن «القول» الأدبي نفسه. وعلينا أن نتأمل - أولا - المصطلح، حيث نلحظ أن كلا الناقدين يستخدم «النمط» ليدل به على شئ مغاير للآخر تماما. (ومن المهم أن ملاحظة أن كليهما يستخدم المصطلح نفسه مقرونا بـ«النموذج» باعتبارهما مترادفين في غير مرة).

إن «النمط» - عند محمود أمين العالم - يرجعنا إلى مفهوم الـ Type وهو مفهوم تأسيسي في سياق النقد «الواقعي»[١٤]، على عكس ما يدل عليه مفهوم النمط - عند إدوار الخراط - الذي يتحول إلى مفهوم تأسيسي معارض في سياق النقد «الأسطوري»، حيث يلعب المصطلح Archetype دوراً بالغ الأهمية، فيما يتعلق بسعي هذا النقد وراء تجليات متغايرة لصور إنسانية كلية، هي أقرب إلى الرموز المطمورة في اللاشعور البشري الجمعي[١٥]. ومن الممكن أن نرد الصراع الذي ينطوي عليه التعارض بين الدلالتين المتغايرتين، في داخل المصطلح نفسه، إلى الصراع الذي ينشأ بين النظامين اللذين يؤدي المصطلح في كل منهما دورا مغايرا. ومن الممكن - كذلك - أن نرد هذا التعارض - إذا شئنا التبسيط الساذج - إلى

عدم دقة استخدام المصطلح، فنقول إن الناقدين يترجمان كلمتين أجنبيتين بكلمة واحدة لسوء الحظ. لكننا - في الحالين - ندرك الحاجة إلى وجود دائرة للمراجعة، نفتقدها في نشاطنا النقدى، وهي دائرة النقد الشارح والهرمنيوطيقا على السواء.

وإذا تجاوزنا « المصطلح» إلى الحكم القيمي الموجب الذى ينطوى عليه تحقق «النمط» بدلالتيه المتعارضتين عند نجيب محفوظ من حيث هو نص، أمكن لنا أن نطرح مجموعة من الأسئلة عن الكيفية التى جاوز بها فن نجيب محفوظ - عند إدوار الخراط - «مدارات الواقع»، وعن الكيفية التى التصق بها الفن نفسه - عند محمود العالم - بهذه المدارات، ومن ثم عن إيجاب القيمة فى الحالة الأولى وإيجابها - فى الوقت نفسه - فى الحالة الثانية. (ولا شك أن انقلاب وجهى التصور القيمى للمصطلح سيؤدى إلى نفى القيمة ذاتها عند كلا الناقدين، بمعنى أن محمود العالم المتمسك بمقولات علم الجمال الماركسي، لن يقبل فنا يتباعد عن مدارات الواقع ليغوص فى رموز اللاشعور الجمعى الشعائرية، فذلك «تغريب» للواقع و«انحدار» عن «الواقعية». كما أن إدوار الخراط سوف ينظر شذراً - لو صح فهمى له بوصفه ناقداً - إلى أى فن يلتصق بالواقع، دون أن يشبع - عنده - التوق إلى «الميتاواقعية»).

إن مثل هذه الأسئلة تقودنا - بداهة - إلى العناصر المكونة لنظامين مغايرين للأقوال النقدية عند كلا الناقدين، فتفتح السبيل - أمامنا - إلى اختبار هذين النظامين فى مستوياتهما التطبيقية، وذلك على نحو يدفعنا إلى مراجعة الشواهد التى دعم بها كلا الناقدين الحركة المتعاكسة للفن نفسه حول «مدارات الواقع». وبقدر ما نتعرض - فى هذا المجال - لسلامة البناء المنطقى لمبادئ الناقدين نختبر تماسك هذه المبادئ من حيث قدرتها على التجانس فى نظام يفسر كل العناصر - أو أغلب العناصر - فى نصوص نجيب محفوظ. هكذا، نختبر مفهوم إدوار الخراط عن «النمط» الذى يحمل بعض مقولات يونج وفريزر ونورثروب فراى، ونختبر مفهوم محمود أمين العالم عن النمط الذى تتراكب فيه أفكار تبدأ من إنجلز لتنتهى بجورج لوكاش عن «الانعكاس»، وذلك لنرى إلى أى مدى أُحكم المفهوم عند كل منهما إحكاما يصلح معه لأن يكون أداة نقدية حاسمة. وعندئذ، نطرح أسئلة أخرى من قبيل: هل يصلح النمط أداة نقدية عامة، أم يقتصر نجاحه على بعض الأعمال دون غيرها؟ ولماذا يكون وجود «النمط» - أصلا - سببا فى الحكم بالقيمة؟ وهل يقتصر الأمر - فى هذه الحالة - على النمط وحده أم لابد أن تتحقق معه العناصر الأخرى المكونة لنظام الناقد؟ ويمكن أن نضيف أسئلة أخرى عن السبب أو العلة التى جعلت إدوار

الخراط يدرك – في القول نفسه – شيئا مغايراً لما أدركه محمود العالم؟ وإذا كان كلاهما يعوّل على النقد الأوروبي، فلماذا يختار العالم – أساسا – مفاهيم النقد «الواقعي» ويختار إدوار الخراط مفاهيم النقد «الأسطوري»؟ هل يرجع الأمر إلى اختلاف المزاج، أو التكوين الثقافي، أو المنظور الاجتماعي، ومن ثم الوضع والموقف الطبقيين عند الناقدين ؟ وإذا تركنا الناقدين وعدنا إلى علاقة «أقوالهما» بنصوص نجيب محفوظ نفسها ، فمن الممكن أن نتساءل: هل يرتد التعارض الكامن بين طرفي النمط – من حيث هو عنصر تكويني – إلى نظامي الناقدين أم أن نظام القول الأدبي نفسه – نصوص نجيب محفوظ – هو الذي يغذي مثل هذا التعارض في القول النقدي ويشجع عليه ؟ ومع ذلك، فأي القولين النقديين أقرب إلى القول الأدبي أو النص؟

وإذا تركنا هذا كله إلى ملاحظة أن "قول" إدوار الخراط يعد صوتا خافتا، شبه متوحد، في الستينيات ، فإننا لابد أن نسأل عن المبرر الذي جعل صوت "القول" – عند إدوار– رغم تطويره له وإلحاحه عليه (ولنتذكر – مثلا – دراسته اللافتة عن "ماوراء الواقعي" – في أعمال يحيى الطاهر عبد الله – بطقوسها الأسطورية وعمود الجسد القضيبي والموت المتجسد أنثروبومورفيا) يأخذ هذا الصدى الخافت والمتواني . وهنا، نجد

أنفسنا على حافة صراع الإيديولوچيات - بأكثر أشكاله عمقا وتسطحا في الوقت نفسه - الذى ينعكس على صراع "الأقوال النقدية" حول "الأقوال الأدبية"، بل يتجاوب صراع "الأقوال النقدية" - بما يعكسه - مع الصراع الذاتى بين المستويات الداخلية للأقوال الأدبية، أى نصوص نجيب محفوظ؛ إذ لاشك فى أن هذه النصوص ليست وحيدة المستوى، أو ساكنة العلاقات، بل هى أعمال تتعدد محاورها وتتصارع مستوياتها.

ولا شك أن الكثير من مثل هذه الأسئلة يطرحه الناقد على نفسه - ضمنا أو صراحة، قبل أن يلقى بأقواله حول العمل الأدبى، ولكن ما دام هذا الناقد قد ألقىْ أقواله. وما دامت أقواله، من حيث علاقاتها بغيرها، تتعارض وتتضاد وتتنافر، مثلما تتجاوب وتتوازى بل تتداخل، فإنها لابد أن تُفحص، ولابد أن تُراجع.

ولن نجد «حالة» أكثر إلحاحا على المراجعة من أقوال النقاد حول نجيب محفوظ. ذلك لأنه ما من مرة أصدر هذا الروائى عملا من الأعمال إلا وانهالت الدراسات والتعليقات، وما من مرة خلق هذا الروائى رمزا إلا وتعددت التفاسير والتأويلات، وعلى نحو يتحول معه العمل والرمز إلى ساحة يتنازعها نقاد، أشبه - فى غير حالة - بإخوة أعداء. وليست مهمة من يقوم بهذه المراجعة سهلة، إذ

لا ينبغى أن يتقمص دور «الأب ياناروس» - فى رواية «الإخوة الأعداء» لكازنتازاكيس - فيحاول التوفيق بين «ماركس» و«المسيح». ومن الأفضل له أن لا يرتدى ثياب القضاة، ليدين هذا أو يبرئ ذاك. إن عليه - أساسا - أن يكتشف «عناصر تكوينية» تصنع علاقاتها «أنظمة» لهذه «الفوضى» البادية فى ركام الأقوال النقدية. وإن خلت هذه المراجعة من التصريح بموقف فإنها لابد أن تنطوى - بداهة - على موقف من كل ما تراجع، وإلا تهاوت المراجعة نفسها تحت أوهام وضعية خالصة، أو تجريبية زائفة. وأيا كانت نتيجة هذه المراجعة - وأنا أطرح هنا ملاحظات أولية لها فحسب - فإنها لابد أن تفيد فى تنظيم عمليات قراءة النص الأدبى، كما لابد أن تلفتنا إلى أهمية البحث عن معايير حاسمة فى اختبار سلامة التفسير، وتماسك التأويل، ومعقولية الشرح، ناهيك عن تحديد الفروق الحاسمة بين المصطلحات وتقليص فوضاها الظاهرة. وبقدر ما تفيد هذه المراجعة فى تعميق عمليات القراءة وتطويرها فإنها ستكشف - من خلال حالة تجريبية محددة - عن الأنظمة المتصارعة التى يشكل جماعها ما يسمى «النقد العربى المعاصر»، مثلما تكشف عن «المدارات الأساسية» التى يتحرك حولها الناقد العربى المعاصر، فتحكم «أقواله»، وتوجّه تفاسيره للقول الأدبى، فتتحكم بشكل غير واعٍ فى تأويله للنص الأدبى.

- ٣ -

لنقل إن عالم نجيب محفوظ يتكون - على المستوى التجريبى - من مجموعة من النصوص، هى - فى النهاية - كتاباته الروائية أو مجموعاته القصصية. ومهما تعددت هذه النصوص فإنها تشكل سياقا دالا، تصنعه مجموعة من العلاقات بين عناصر تكوينية، تتخلل النصوص جميعا إلى درجة تجعل منها نصا واحداً كليا، يتسم بنوع من الانتظام الذاتى، لا يتعارض مع التنوع الذى يمثله تعدد مستويات النصوص الجزئية ذاتها. ولا ينفى هذا الانتظام الذاتى أشكال الصراع بين العناصر المكونة للسياق الدال فى كليته، ولا يتناقض - فى النهاية- مع التجليات الظاهرة للنصوص الجزئية ذاتها.

ولا شك - من هذا المنظور - أن «اللص والكلاب» تتجاوب مع «الكرنك» مثلما يتجاوب كلاهما مع «القاهرة الجديدة» أو «عبث الأقدار»، بل يندرج الجميع فى شبكة واحدة من العلاقات تصل ما بين هذه النصوص ونصوص أخرى غيرها، مثل «الثلاثية» أو «كفاح طيبة» أو «أولاد حارتنا». إن الفارق بين هذه النصوص ليس الفارق الجذرى الذى ينقلنا من «كُلِّية منتظمة» ذاتيا إلى «كُلِّية» أخرى تنطوى على انتظام مناقض، وإنما الفارق بين تجليات متعددة للكُلِّية

نفسها، التى تتحرك عناصرها داخل «نظام» واحد، لا يقضى على الكلية المتميزة لكل الأعمال. وإذا أردنا تشبيها نستمده من بعض إنجازات النحو المعاصر قلنا: إن النصوص الأدبية المتعددة لنجيب محفوظ إنما هى أبنية سطحية ترتد إلى بنية عميقة واحدة تحكمها، فتجعل من النصوص الجزئية نصا واحداً، ينطوى على نظام منتظم ذاتيا.

ويشعر بعض نقاد نجيب محفوظ بوجود مثل هذا «النظام» فيطلقون على ما يشعرون به أسماء متعددة، من مثل «رؤية نجيب محفوظ» أو «رؤيا نجيب محفوظ»، مثلما يطلقون عليه «عالم نجيب محفوظ» أو «العالم الروائى»، أو أى اسم آخر. وقد يقرن بعضهم التسمية بصفات إيجابية أو سالبة، وقد يوغل بعضهم فى لغة الاستعارة والتشبيه فيتحدث عن «المعمار الفنى»، أو عن «وحدة الإيقاع» وعن «الملامح الأساسية»، أو «الهياكل الثابتة». ولكن أيا كانت التسمية - أو الصفة، أو الاستعارة والتشبيه - فإنها توحى بإدراك نوع من «النظام الذاتى» هو سبب لكُلِّية نصوص نجيب محفوظ أو بنيتها التحتية، بل إن استعاراتهم المتكررة - فى هذا المجال - التى تنقل عن مجالات متنوعة (العمارة، والنحت، والرسم، والموسيقى، والشعر) ليست سوى محاولة لاقتناص هذا «النظام» المراوغ من وراء سطح النصوص المتنوعة. ولذلك يتجاوب «المعمار»

- دلاليا - مع «وحدة الإيقاع»، ليؤكد كلاهما «ملامح أساسية» و«هياكل ثابتة» هي بمثابة عناصر تكوينية للكُلّ الذي يتكون من علاقات. هذا «الكُلّ» هو «العالم الروائي»، أو ما ينطوي عليه هذا «العالم» من «رؤية» أو «رؤيا». ورغم أن الفارق بين الكلمتين الأخيرتين فارق في تصور النقاد لطبيعة العناصر التي يتكون من علاقاتها «عالم نجيب محفوظ» - (إذ «الرؤية» تقودنا إلى «الواقع» وتضعنا على ضفاف «الواقعية» على نحو ما تتجلى - مثلا - في كتاب عبد المحسن بدر «نجيب محفوظ: الرؤية والأداة». أما «الرؤيا» فتقودنا إلى «الرمز» وتضعنا في حضرة «المطلق» على نحو ما يفسره - مثلا - چورج طرابيشي في كتابه «الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية») - إلا أن كلتا الكلمتين (الرؤية / الرؤيا) تنبئنا بإدراك «عالم موحد» وتشعرنا بوجود «نظام» له على نحو من الأنحاء.

ولهذا السبب نسمع من يقول:

> «عالم نجيب محفوظ الروائي عالم قائم بذاته يكاد أن يكون معادلا للمجتمع الخارجي، ترتبط عناصره ارتباطا سببيا، ويستمد كل عنصر قيمته النسبية من علاقته بالأجزاء الأخرى، وتلتقي ممراته الجانبية، وأزقته الخلفية بشارعه الرئيسي، فكل وقائعه منتظمة

فى إطار ثابت يحدد لكل واقعة وزنها الخاص. وقد تتساوى فيه إحدى النزوات الشخصية ومعاهدة سياسية، فكل الأشياء المحيطة بنا قد اندمجت فى شبكة من الدلالات الفكرية والانفعالات الجاهزة»[١٦].

ونسمع من يقول:

«إن الملامح الأساسية لعالم نجيب محفوظ قد اكتملت. ليس هذا حكما عليه بالجمود. لا.. فما أشد تنوع هذا العالم، وما أشد خصوبته، وما أعمق تجدده المتصل. ولكنه - فى الحقيقة - عالم متجانس، منذ أول نبضة فى أول عمل، حتى آخر أعماله التى لم تنشر بعد، بل - فى تقديرى - لم تكتب بعد. هناك محاور وثوابت وهياكل أساسية، يتحرك بها هذا العالم مهما تجددت، ونمت، وتطورت، وتعمقت، فكرا أو منهجا أو أسلوبا، فهى تحتضن رؤيا أساسية وفنية واحدة، متكاملة، رغم تطورها المتصل منذ البداية حتى تلك النهاية التى تنتظرها سنوات عديدة مديدة من الإبداع العميق الممتع»[١٧].

ولو جاوزنا سطح الاستعارة أو التشبيهات الثانوية فى كلا القولين السابقين (الممرات الجانبية، الأزقّة الخلفية، أول نبضة، هياكل، تحتضن..إلخ) إلى النواة الدلالية التى تجتنب كل هذه التشبيهات والاستعارات، وجدنا أنفسنا قرب «النظام» الذى أتحدث عنه، وإن لم ننفذ إليه تماما. وقد ينطوى القول الأول على نغمة تقييم باطنة، تنسرب نغمة تحتية للجمل، فتقرن «العالم الروائى» بصفات سلبية (الشكلية الصارمة التى تفضى إلى الآلية..إلخ)، وقد ينطوى القول الثانى على نغمة تقييم ظاهرة، يجرفها - أحيانا - انفعال الانطباع (فما أشد... وما أعمق!) لتقرن «العالم الروائى» بصفات إيجابية (الوحدة والتنوع). ولكن كلا القولين يؤكد «انتظاما ذاتيا» ما لعالم نجيب محفوظ. وهو «انتظام» قريب من ذلك الذى يلفتنا إليه قول ثالث عن ما تطرحه نصوص نجيب محفوظ من «رؤية متكاملة للحياة الإنسانية» نتأمل - فى داخل تلاحمها - « العناصر الثابتة والمتغيرة»[١٨].

إن مثل هذه الأقوال تقربنا من المهمة الأولى التى يجب أن تناط بناقد نجيب محفوظ، وهى النظر إلى نصوص القاص بوصفها كُلاً واحدا، يحكمه نظام محدد، له عناصره التكوينية، ومحاوره المتعددة، ومستوياته المتصارعة التى تجانس ما بين محاور عالمه، وتناغم ما بين مستويات رؤيته. وإدراك الناقد هذا الأمر ليس سوى

إدراكه المبدأ القديم الجديد، ذلك المبدأ الذى يرد القيمة الجمالية (الإستطيقية) إلى «الوحدة الكامنة فى التنوع (وليس من الصعب أن نلمح تجليات متغايرة لمفهوم الكُلِّيَّة Totality فى الأقوال الثلاثة السابقة). ولكن الوحدة - بهذا المعنى - ليست وحدة الأجزاء المتجاورة مكانيا، أو الأعمال المتعاقبة زمنيا، أو النصوص المتراكمة ظاهريا، ولكنها «الوحدة» التى يقودنا الوعى بها إلى «النظام» الذى يكمن وراء كل نصوص نجيب محفوظ، فنحاول النفاذ من السطح الظاهر للركام إلى الأساس الكامن للوحدة، دون أن يلهينا التنوع فننتهى إلى التجزؤ، ودون أن يصرفنا التعاقب عن غيره فننتهى إلى التفتيت، بل ندرك التنوع فى علاقاته التى تقودنا إلى «وحدة حية» لنظام يتصف بالتوتر وليس الجمود، فلا تصبح «الوحدة» مجموع الأجزاء بل محصلة العلاقات بين عناصر النص الواحد من ناحية، وبينها وبين عناصر بقية النصوص من ناحية أخرى.

ولكن المشكلة أن ناقد نجيب محفوظ - فى الأغلب - يتباعد عن مهمته الأولى أكثر مما يقترب منها. ومن السهل ملاحظة أن تعامل هذا الناقد مع النصوص إنما هو تعامل يفرض على النصوص الاستجابة إلى نظرة جزئية من ناحية، وتأريخية - بالمعنى الضيق - تطورية من ناحية ثانية، فتتجزأ هذه النصوص مرة، وتتجاور مرة ثانية، دون أن تنتظم فى نظام موحد لا تغيب عن آنيته أبعاد التعاقب بحال.

وأبسط أشكال هذه النظرة الجزئية، وإن كان ينطوى على المدخل الخطر نفسه، هو افتراض مرحلتين متغايرتين تماما - فى الغالب - مرت بهما نصوص نجيب محفوظ. وقد يطلق على هاتين المرحلتين «الواقعية» و«الواقعية الجديدة»، أو يطلق عليهما «الاستاتيكية» و«الديناميكية». والقسمة - على هذا النحو - تقوم على نوع من التسليم بأبعاد معرفية متضادة على مستوى التعاقب، وتحول مزاجى من النقيض إلى نقيضه، والتسليم الضمنى بتوالى أنظمة أفقية على محور المجاورة، وليس تصارع مستويات آنية على محور التضاد.

وتضع القسمة - على هذا النحو الحاد من الفصل بين المستويات والمحاور الآنية للنظام نفسه - مجموعة من روايات نجيب محفوظ (مثل: «القاهرة الجديدة» و«خان الخليلى» و«بداية ونهاية» و«الثلاثية») فى جزيرة منعزلة، تقابلها جزيرة أخرى مخالفة لها فى طبيعة التركيب الجغرافى والبشرى، تحتوى روايات أخرى (مثل: «اللص والكلاب»، و«الطريق»، و«الشحاذ»..إلخ). وليس هناك معبر واضح يصل ما بين الجزيرتين من داخلهما.

ولا بأس - مع هذه النظرة - لو تصورنا الجزيرة الأولى مرتّبة، مهندسة، منمنمة، ينتظم كل شىء فيها انتظام أصداف الأرابيسك، ويقوم كل شئ فيها على التسجيل والوصف والرصد

البارد، بل إن حركة الزمن فيها أشبه بحركة أوراق «النتيجة» تسقط ورقة إثر ورقة، مثل ساعة تعقب أخرى. وتسكن الجزيرة «كائنات جامدة.. باردة توحى لنا بأنها تكره الانفعال». أما الجزيرة الثانية فموارة بالحركة والعنف، تنفجر فيها براكين الأعماق، وتتداخل فيها الأزمنة والأمكنة، وتقطنها كائنات نارية، لغتها مكثفة «فوراء كل كلمة من الكلمتين أكثر من معنى محتمل» - كما يقول يحيى حقى. ولا بأس لو كرر ناقد آخر - هو رجاء النقاش - الصيغة نفسها، مستندا إلى «الفنان والناقد الكبير ستيفان زفايج»، فحدثنا عن كائنات الجزيرة الأولى - الاستاتيكية - التى تخرج «حسب النظم الطبيعية لحركتها... دون عجلة»، وعن قاطنى الجزيرة الثانية - الديناميكية - الذين ينطلقون «وهم يصيحون ويزعقون، تشتعل فيهم النيران، فى حلبة أهوائهم»، فهم «شهداء ومنتحرون» (١٩).

وإذا كان سكان الجزيرة الأولى لنجيب محفوظ يذكّروننا بشخصيات تولستوى فإن سكان الجزيرة الثانية يذكروننا بشخصيات دستويفسكى لو صدقنا رجاء النقاش. ولماذا لا نصدقه ويحيى حقى يقول:

«إن الفنانين ينقسمون من حيث المزاج - فيما أزعم - إلى نمطين رئيسيين تجدهما، فى جميع المذاهب: النمط الديناميكى الذى تعكس أعماله وهج معركة، والنمط الاستاتيكى الناجى من خوض المعارك، عدته

التأمل بلا انفعال أو ثورة، فهو يضع حجرا على حجر بصبر، كأنه مهندس معمارى.. ونجيب محفوظ - حفظه الله لنا - أصلح شاهد على الفرق بين خصائص النمطين.. فنحن نجد الاثنين عنده، وهو فى النمطين قد بلغ حد الكمال فى التعبير الفنى»[٢٠].

ولكن لو صدقنا يحيى حقى - أو رجاء النقاش - انقسمت أعمال نجيب محفوظ قسمة حادة، وتراكمت نصوصه فى مجموعتين تشكلان جزيرتين منعزلتين من ناحية، ووضعين متعاقبين من ناحية ثانية، ومزاجين متناقضين لنجيب محفوظ الشخص من ناحية ثالثة، فيتحول نجيب محفوظ إلى «دكتور چيكل» و«مستر هايد». ولكن مع فارق مهم مؤداه أن دكتور چيكل يوجد - أولا - باستاتيكيته التى يعيش بها ردحا من الزمن، ثم يموت ليبعث - بدلا منه - مستر هايد بديناميته، أو «سوطه الذى يسوط به شخصياته» لو استخدمنا تشبيهات رجاء النقاش.

صحيح أن المقارنة بين «الاستاتيكية» و«الديناميكية» طريفة وذكية، وهى ترجع - من حيث هى إجراء نقدى - إلى التضاد الرمزى الذى يلخص به بعض النقاد اختلاف «أمزجة» الأدباء وتكويناتهم «النمونجية» التى تتعارض - من حيث هى نماذج أولية

- تعارض «أبوللو» - مثلا - مع «ديونسيوس»، أى تعارض برود العقل مع توهج العواطف، وتعارض الوضوح (الشمس) مع الغموض (القمر). ولكن مثل هذه التصنيفات الرمزية - رغم طرافتها - «تسرف في التجريد والتصنيف إلى الدرجة التى تمنعها من أن تُقَدِّمَ فائدة حقيقية لدراسة أسلوب بعينه أو كاتب بعينه»[٢١]. يضاف إلى ذلك أن هذه الثنائية النموذجية المتعارضة - لو عدنا إلى تجلياتها فى نصوص نجيب محفوظ - هى ثنائية خطرة، لأنها توهمنا - كما هى عليه عند يحيى حقى ورجاء النقاش - بتعاقب حاد فى رؤية الكاتب لعالمه من ناحية، وكأنه تعاقب من رؤية إلى نقيضها، وتلهينا عن تتبع الصراع الآنى بين مستويات العالم الروائى بالاقتصار على تعقب المغايرة الظاهرية المتعاقبة - فحسب - من ناحية ثانية، وتصرفنا عن النص الروائى إلى مزاج صاحبه من ناحية ثالثة، كما تلفتنا إلى اختلاف مجموعات النصوص أكثر من تشابهها من ناحية رابعة. والنتيجة النهائية هى إمكان تزييف الوعى بالنص بدل تحقيق إمكاناته، وتجزئة العالم الروائى بدل المحافظة على وحدته.

قد نسلم بوجود تحول يحدث فى نصوص نجيب محفوظ، فننتقل من «استاتيكية» إلى «ديناميكية»، إذا شئنا الإبقاء على

مصطلحى يحيى حقى. ولكن هذا التحول بمثابة تغيرات داخلية تحدث داخل نظام واحد من ناحية، وبمثابة صراع بين مستويات متعددة على محاور أفقية ورأسية، متزامنة ومتعاقبة فى النص الواحد والنصوص المتعددة في الوقت نفسه. ومن هنا، يمكن أن نلحظ هذا الصراع وهذه التغيرات فى كل نصوص نجيب محفوظ من حيث تعاقبها الأفقى، كما نلحظه فى كل النصوص من حيث تزامنها (محورها الرأسى) أو من حيث وضعها الآنى. وما يحدث فى النصوص مجموعة يحدث فى كل نص على حدة. ولذلك لا تواجهنا «الاستاتيكية» فى «الثلاثية» ثم «الديناميكية» فى «اللص والكلاب» - مثلا - بل تواجهنا كلتاهما فى كلا النصين على السواء. إذ ليس الفارق بينهما فارقا فى «التحول الفنى» من مدرسة إلى مدرسة متناقضة، أو «الانقلاب التاريخى» من رؤية إلى رؤية، بل هو فارق تجليات التحولات الداخلية والصراع الآنى للنظام نفسه، داخل كل نص - لو أخذناه على حدة. وليس معنى هذا إلغاء التاريخ أو نفى تحولات الأديب، وإنما النظر إلى الوضع التاريخى والتحولات الفنية نظرة كلية وليست جزئية، فلا نضع الفنان فى أدراج، أو ننقله من موقف إلى موقف (دون أن ينتقل حقا) بل ننظر إلى نصوصه فى مجموعها بوصفها نظاما دالا، لا يمكن فهم مدلوله أو مدلولاته، إلا بوحدة نصوصه من حيث هى نظام.

وإذن، فالمهم هو إدراك آنية العلاقة بين «الاستاتيكية» و«الديناميكية» فى الوقت نفسه الذى ندرك فيه تعاقبها. ولذلك، فإن ما تمثله «الاستاتيكية» - من حيث هى صفة تنطوى على «الاستواء» و«الازدواج» - ليس نقيضا صارما، تتقطع علاقاته الآنية بصفة «الديناميكية»، بل تتحول الصفتان إلى خاصيتين لعنصرين متوترين فى النص نفسه. ولهذا السبب أدرك لويس عوض لونا من التوتر - سمّاه هوة وصدعا - بين «كلاسيكية القالب» و«رومانسية المضمون» فى «اللص والكلاب». ولاحظ التوتر نفسه - فى «الثلاثية» - بين «القالب الكلاسيكى» وما يخفيه وراء واجهته المتقنة من مضمون «أبعد ما يكون عن الكلاسيكية»[٢٢]. ولهذا السبب - أيضا - أدرك محمود الربيعى تعارض الحوار «الديالوج» مع النجوى «المونولوج» فى «اللص والكلاب»، وتعارض الوحدات اللغوية المكونة للمعجم ما بين سطح الوعى وباطنه فى النص نفسه، فأشار إلى تبسيط الوحدات اللغوية وحيدتها فى الحوار، كما أشار إلى تكثيفها البالغ إذا ارتدت إلى نجوى، وأكد صقل المعجم وتهذيبه على السطح الخارجى وانطلاقه وعنفه على مستوى الباطن الداخلى[٢٣].

إن الصفتين - من هذا المنظور - صفتان لمستويين مغايرين داخل النظام نفسه. وتجليات العلاقة بين هذين المستويين خاضعة لحركة التحولات المنتظمة داخل سياق واحد شامل. ومن هنا، يمكن

أن يتعارض «الديناميكى» مع «الاستاتيكى» أو يتقاطع أو يتداخل معه، على محور واحد، أو محاور متعددة، فالأمر - فى النهاية - رهن بحركة تحولات داخلية فى نص واحد، هو أعمال نجيب محفوظ فى مجموعها. وما دام النص الواحد الكلى ينطوى على عناصر ثابتة لا تتغير فى الحالات المتعاقبة لنصوصه الجزئية، أو فى حالاته الآنية، فالانتظام قائم والكلية موجودة، دون أن تنفى أبعاد التنوع والحركة والصراع والتوتر داخل هذا الانتظام، ذلك لأنه ليس انتظام «جدار» فى «معمار» بل انتظام مستويات ومحاور فاعلة فى «اللغة».

- ٤ -

ولكن النظرة الجزئية تأخذ أشكالا أكثر خطراً من شكل الثنائية بين «الديناميكية» و«الاستاتيكية». ومن الممكن أن نرقب هذه الأشكال عندما نتأمل بطاقات تصنيف «المذهبية الأدبية» التى تلصق على نصوص نجيب محفوظ. إن أعماله - من هذه الزاوية - تنقسم - هذه المرة - إلى مراحل: تبدأ المرحلة الأولى من «عبث الأقدار» لتنتهى مع «كفاح طيبة»، وتبدأ المرحلة الثانية من «القاهرة الجديدة» لتنتهى مع «السكرية»، وتبدأ المرحلة الثالثة من «أولاد حارتنا» لتنتهى مع «ثرثرة فوق النيل»..إلخ. وتتعاقب هذه المراحل - تاريخيا - ابتداء من الرواية الأولى التى نشرها نجيب محفوظ،

وانتهاء بآخر رواية، وكأن مقياس المراحل هو التتابع في الزمن الذي يوازي التتابع في «المذهبية الأدبية».

ولن توصف المرحلة الواحدة بصفة مذهبية واحدة، بل بصفات مذهبية متنافرة، فالمرحلة الأولى - مثلا - يمكن أن تصنف تحت عنوان «التاريخية الرومانسية»، أو تحت عنوان «الرؤية الوهمية» و«الصلة بالواقع» في الوقت نفسه، كما يمكن أن توضع تحت عنوان «المرحلة التاريخية» فحسب، أو توسع البطاقة لتضم - إلى جانب التاريخية - «النضالية من أجل التحرر»، كما يمكن أن توضع أخيرا، تحت لافتة «الرمز في إطار التاريخ» [٢٤]. أما المرحلة الثانية فتوصف بأنها «واقعية نقدية»، أو «اجتماعية»، أو «فوتغرافية»، أو «ناتورالية» فيما يذهب لويس عوض، أو تتجاوز الواقعية كما يذهب إدوار الخراط. وهكذا، تنقلب المرحلة لتصبح نصوصها قابلة للتراكم، مستعدة لولوج ثلاثة أدراج مذهبية متباعدة تباعد « الطبيعية» عن «الواقعية النقدية».

وليس يعنيني - الآن - أمر «فوضى التصنيف»، إذ سنعود إليها فيما بعد، بقدر ما تعنيني عملية التصنيف ذاتها، وما تنطوي عليه من تمزيق لوحدة النصوص. إن التركيز على المراحل، وتصنيفها - على هذا النحو - ينطوي على النظرة الجزئية نفسها. والنتيجة الأولى التي تترتب على هذه العملية هي تفتت «الوحدة

الحية» ما بين النصوص وتحويلها إلى «كتل» متراكمة على نقاط طولية، يمر عليها الناقد كما يمر القطار على محطات متباعدة. ومن الطبيعي - والأمر كذلك - أن لا يتوقف الناقد عند مجموعة النصوص التي لا تقع مباشرة على شريط قطاره أو لا تلج - في يسر - أدراج تصنيفاته. وحتى إذا توقف الناقد عند هذه النصوص ارتبك في وضعها، وحشرها حشراً داخل المرحلة نفسها (لاحظ حالة «السراب» في المرحلة الاجتماعية) أو تجاهل خصائصها الشكلية، أو يسطحها فيقيم اتحادا ما بين «التمثيل الكنائي» Alle-gory في «أولاد حارتنا» و«الرمز» Symbol في «الطريق». فالمهم أن تتجمع النصوص في أكوام متشابهة من حيث الظاهر، ويسلس قياد الرحلة التاريخية لنجيب محفوظ، فتهبط كتل أعماله، كما يهبط المسافرون، كلٌ في محطة مختلفة. وما دام الناقد ينظر إلى فوارق التعاقب - في الأغلب - فلن يلتفت إلى المماثلات المضادة إذا نظر إلى الأعمال بوصفها كيانًا موجودا في الآن.

ومن هذه الزاوية لن يختلف ما تقوله فاطمة موسى مثلا - في جوهره - عن ما يقوله على شلق. إذ تذهب فاطمة موسى إلى أن نجيب محفوظ «بدأ بالرواية التاريخية التي تمثل مرحلة الرومانس... ثم انتقل إلى مرحلة الواقعية... واستنفد إمكانيات الرواية الواقعية المعاصرة.. فعبرها إلى مرحلة جديدة، يمكن

تسميتها مرحلة مابعد الواقعية»[٢٥]. إن النصوص تتراكم، عند الاثنين، لتتجمع فى هذه الأكوام الأفقية المتعاقبة، إذ «يبدأ» نجيب محفوظ تحت لافتة، ثم «ينتقل» تحت لافتة أخرى، ثم «يعبر مرحلة» إلى مرحلة جديدة. ولكن ما العناصر الثابتة؟ وما العلاقات الداخلية لمجموع النصوص؟ وما البعد الرأسى فى «مراحل التطور الروائى»؟ كلها أسئلة لابد أن تختفى عندما تنقسم النصوص إلى كتل تصنع جزرا ومحطات منفصلة. ولن يلغى الانفصال أن نشير إلى بعض لأساليب التى تطورت، أو وجدت بذورها فى الماضى.

وإذا عدنا إلى منطقية القسمة فإن علينا أن نتساءل: هل يمكن أن يوضع قاص واحد فى كل هذه الأدراج، وتحت كل هذه البطاقات، ويظل سليم الأعضاء؟ ألا تؤدى اللافتات المتعددة (واقعية، ناتورالية..إلخ) إلى تغريب النصوص الأدبية للقاص وتحويلها إلى ما يشبه «مرقعة الدراويش»؟ وإذا وضعنا فى الاعتبار أن مصطلحات مثل الواقعية وغيرها، هى – فى حقيقة الأمر – تلخيص لأنظمة متغايرة، أفلا يعنى تسليمنا بوجود كل هذه المصطلحات، وإطلاقها على أعمال نجيب محفوظ، أن أدبه يقع بين اثنتين: فوضى أنظمة متنافرة، فتنتفى عن أعماله القيمة، فى جانب من جوانبها، لأنها ستفقد عنصر التلاحم، أو أن نجيب محفوظ قصاص يرى العالم كما يراه الواقعيون (النقديون – التسجيليون)

والطبيعيون والوجوديون والعبثيون، فتنتفى عن عقله السلامة. ولن يفيد – هنا – أن يقول الناقد: «ليس بين كتّابنا من يقارب نجيب فى فهمه الناقد للنظريات الأدبية وفى تطبيقه لها فى أعماله»[٢٦]، إذ لو سلمنا بذلك تحوّل نجيب محفوظ إلى ناقد، أو تحول إلى أديب يكتب روايات على كل المقاييس والنظريات.

وليس انقسام نصوص نجيب محفوظ إلى محطات يعبر عليها الناقد أفقيا وليد نظرة جزئية فحسب، بل هو – بالمثل – وليد نظرة تأريخية – لا تاريخية – تنظر إلى أعمال الكاتب بوصفها كائنات تتطور مع الزمن. إن كل حركة لنصوص نجيب محفوظ – من هذا المنظور– هى حركة إلى الأمام، تنطوى على مزيد من إتقان الصنعة، ونضج الرؤية إلى العالم، وكأنه يبدأ – كالطفل – فى «عبث الأقدار»، ثم يشب فى «الثلاثية» وينضج فى «أولاد حارتنا»، ويكتهل بالحكمة فى «الحرافيش». وقد تتوقف حركة التطور الصاعد لنجيب محفوظ – هونا – أو تتذبذب قليلا، لكنها تظل صاعدة فى سلم التطور.

ولو تركنا مغالطة التطور شبه البيولوچى الذى يتجلى فى هذه النظرة فإننا نلحظ افتقارها إلى «المنظور التاريخى» الذى لا يقيس الكاتب بالسنوات، أو تعاقب الأعمال، بل بمعايير أخرى تخالف هذه التطورية. وأهم من ذلك أن نلحظ أن هذه النظرة،

تفترض - عادة - نقطة البداية فى حركة التطور، شبيهة بنقطة الصفر، أو بالنقطة التى تقع فيها أدنى الكائنات فى سلم التطور. إن هذه النقطة لا قيمة لها إلا من حيث هى مجرد بداية. ومادامت كذلك فيجب أن تنسب «نقطة البداية» إلى أدنى المذاهب الأدبية موقعا فى سلم التطور، ومن ثم فى سلم القيمة. أما نقطة النهاية فيجب أن تعزى إلى أعلى المذاهب موقعا فى سلم التطور، وفى سلم القيم. ومن المنطقى - والأمر كذلك - أن تترتب نصوص نجيب محفوظ - فى تعاقبها الزمنى - على نحو تعاقبى آخر، يقوم على تراتبية (هيراركية) أدناها الرومانسية فى «عبث الأقدار»، وأعلاها «الواقعية» فى «الثلاثية» عند بعض النقاد، أو «مابعد الواقعية» عند البعض الآخر. ولا بأس - والأمر كذلك - لو أصبح للمذهب الأدنى درجات تبدأ من أدنى الأدنى حيث «الرومانسية الهابطة» أو «الرؤية الوهمية» لتنتهى بأعلى الأدنى حيث «الرومانسية الثورية» وتتراصّ «الواقعية» - بدورها - فى درجات أهونها «الفوتوغرافية» وأوسطها «النقدية» وأعلاها «الاشتراكية».

والنتيجة الأولى: هى المأزق الذى يواجهه الناقد «الواقعى» عندما يخدعه القاص فينحدر على سلم المذاهب من «واقعية الثورة الشاملة» إلى «قلب الليل»، حيث لن يصل اليقين إلى نسبة الـ ٥٠٪ التى تحدث عنها «عبدالله» فى «حارة العشاق»، أو المأزق الذى

يواجهه ناقد «مابعد الواقعية» عندما يمكر به القاص ليعود مباشرة إلى الجلوس على مقهى «الكرنك». أيتراجع الناقد الأول عما ذهب إليه؟ أيتهم الناقد الثانى نجيب محفوظ بالارتداد؟ إن الأمر ممكن. لكن مقولة «التطور» نفسها تتحول عندئذ إلى شىء مائع، فتصبح مصدرا لرِيَب تنقض قيمتها.

أما النتيجة الثانية فهى مشكلة التصنيف الداخلى لنصوص نجيب محفوظ المتطورة. لقد أطلق الناقد على المراحل الأساسية أسماء، وجعلها درجات بعضها فوق بعض. ولكن ماذا عن التقسيمات الداخلية للدرجات؟ إننا يمكن أن نتوقف - هنا - عند عبدالمحسن بدر، فكتابه عن نجيب محفوظ - رغم الجهد الذى بذله - نموذج واضح على مزالق هذه النظرة «التطورية».

إن كتاب «الرؤية والأداة» يضعنا بعنوانه فى ثنائية لا تريم تتحول فيها «الرؤية» إلى مقابل حاد للأداة، ويتحول كلاهما إلى مقابل آخر لثنائية «الشكل» و«المضمون»، الأمر الذى يعود بنا إلى تصورات تعاقبية عن مضمون يتكون أولا ليفرض شكلا، ثم عن شكل لاحق بالضرورة، وإن كان يعود ليؤثر فى مضمونه. ولكن، يظل المضمون شيئا قائما بذاته، فهو رؤية - أو وليد رؤية - تتكون «جذورها» فى مرحلة الصبا - ويمكن انتزاعها من مقالات نجيب محفوظ فى صباه - لتنمو فى مراحل لاحقة. وتظل هذه الجذور

بمثابة العناصر الثابتة فى «الرؤية». لا تتغير منها إلا بعض الأجزاء الهينة التى لا تقضى على قوة الجذور، أو بعض جوانب «الأداة» التى تصبح – فى النهاية – وعاءً مؤثراً.

وإذا انتقلنا من ثنائية «الرؤية» و«الأداة» إلى نصوص نجيب محفوظ الروائية وجدناها فى حركة تطور عبر سلّم صاعد، تتكون درجاته من أنواع الرؤى. (هناك رؤية قدرية – وهمية، وهناك رؤية فردية، وأخيرا رؤية واقعية). ولقد بدأ نجيب محفوظ من أدنى الدرجات، فى «عبث الأقدار» و«رادوبيس»، ثم تطور فانتقل إلى مرحلة «الصلة بالواقع»، فى «كفاح طيبة» التى هى رسالة من مصر القديمة إلى مصر الجديدة، وفى «القاهرة الجديدة» التى لامست الواقع. ثم تطور نجيب محفوظ – مرة أخرى – فوصل إلى «نحو الواقعية» فى «خان الخليلى» و«السراب»، ثم اكتمل تطوره فوصل إلى «الواقعية» مع «زقاق المدق» و«بداية ونهاية».

ولو تساءلنا عن الفرق الحقيقى بين «الصلة بالواقع» و«نحو الواقعية»، وهل يحمل التمييز أية دلالة فارقة ما وجدنا إجابة سوى الحرص البالغ على تقسيم درجات السلم الصاعد من الأدنى إلى الأعلى، أى من «الرؤية الوهمية» إلى «الرؤية الواقعية». ولكن، ستبدهنا المفارقة – فى نهاية الكتاب – عندما تصبح «واقعية» نجيب محفوظ – فى حقيقة الأمر– مثالية أخلاقية، يمثّل القدَر فيها

«العامل المؤثِّر بالدرجة الأولى على الفعل والشخصية، وتمثّل الغريزة أو الفطرة المؤثر الذى يلى دور القدر فى الأهمية»، فلا يبقى للعامل الاجتماعى - فى المرحلة الواقعية - سوى «دور هامشى، وذلك على خلاف ما ذهب إليه كثير من الباحثين»[٢٧].

وإذا عدنا إلى الفرضية الأولى لكتاب «الرؤية والأداة» - وهى تكامل الرؤية عند محفوظ - وجدنا هذا التكامل قد تمزّق على درجات سلّم التطور ما بين «الرؤية الوهمية» و«الصلة بالواقع» و«نحو الواقعية» و«الواقعية» التى ضاعت فى النهاية. يضاف إلى ذلك انفصال العالم الروائى نفسه بين رؤية سابقة ومضمون وشكل، أو رؤية هى مضمون منفصل عن شكل. والنتيجة تمزّق العلاقة بين «الرؤية» و«الأداة» وتحولها إلى ثنائية متعاكسة بين «الثوابت» و«المتغيرات». ولو صدّقنا «الثوابت» أنكرنا «المتغيرات» وحوّلنا «المتغيرات» إلى مجرد تحولات عارضة فى الرؤية. ومع ذلك، فنحن لسنا إزاء رؤية واحدة عند نجيب محفوظ بل إزاء رؤى تتطور، وإلا فلا معنى للرؤية الوهمية فى مقابل الرؤية الواقعية؟! ولو صدقنا «التطورية» أثبتنا فاعلية «المتغيرات» وأنكرنا «الثوابت». ومع ذلك، فالثوابت كالصوى الحجرية لاتهتز، لأنه لم يحدث - لدى نجيب محفوظ - «انقلاب جذرى يؤدى إلى التغير من النقيض إلى النقيض، وكل ما حدث أن رؤيته ازدادت عمقا»[٢٨].

وسواء كنا فى الحالة الأولى أو الحالة الثانية فقد اختفى الصراع بين الثابت والمتغير، وغامت العلاقة بينهما إلى أبعد حد. ويترتب على ذلك تحوّل الثابت – فى الحالة الأولى – إلى ما يشبه «الروح الهيجلى» الذى يوجد قبل وجود النصوص، ويتجلى فيها عبر الدرجات الصاعدة فى سلم الرؤى الوهمية والمثالية والواقعية. وهكذا، يغدو الثابت شيئا مطلقا، وُجِدَ دفعةً واحدة فى مرحلة الصبا (ومن الممكن أن نستمده من مقالاتِ نجيب محفوظ الأولى وليس رواياته) لتتقلب به الرؤى كما تتقلب المحطات أمام عينى المسافر. ويتحول المتغير – فى الحالة الثانية – إلى أوضاع بيولوچية متطورة عبر مراحل، تشبه تطور القرد الذى صار إنسانا، فيصبح لكل مرحلة رؤية متغيرة، تنبنى على مقولات معرفية، متضادة تضاد رأس القرد والإنسان، فيختفى الثابت تماما. وإذا كانت «الرؤية» تغدو مطلقا مفارقا لتجلياتها المرحلية فى كتل النصوص – فى الحالة الأولى – فإن «الرؤى» تغدو «مضامين» تلابسها «أشكال» متغايرة فى الحالة الثانية. وإذا تذكّرنا ما يقال من أن «المضمون» قرين «الموقف»، وأن الأساس – فى الرؤية – هو المضمون، فالنتيجة هى كثرة المواقف التى تنطوى عليها نصوص نجيب محفوظ، أو – قُلْ – كثرة التجزؤ الذى أصاب كُلِّية هذه النصوص، فبدّد نظامها.

- ٥ -

إن هذا «النظام» الذى أتحدث عنه قرين «كُلِّية» النص، ولذلك فهو لا يفارق سياقه الدال. ولكن مادمنا إزاء كلية النص فنحن إزاء وحدة للدال بالضرورة. إن العناصر الثابتة تلتقى فى محاور وتتفاعل عبر مستويات متعددة لتكوّن مساقا دالا له وحدته النابعة من هذه الكلية. ولكن العلاقة بين الدال والمدلول ليست علاقة وحيدة الجانب. وأهم من ذلك الكيفية التى ينطوى بها الدال على مدلوله، أو يشير بها إلى مدلول، فينتج دلالة لا تعتمد على النص وحده، بل تعتمد - إلى جانب ذلك - على قارئ النص، وما يقوم به من مشاركة فى إنتاج الدلالة.

إن النص - فى ذاته - لايمكن أن يتصف بالثبات أو ينحصر فى مدلول واحد، جامد. إنه يتحوّل - فى جانب منه - إلى شبكة من المستويات المتصارعة ذاتيا، كما يتحول -فى جانبه الآخر- إلى نص موجود فى العالم. وما دام النص موجودا فى العالم فمن المنطقى أن يعاد إنتاجه دلاليا لصالح العالم[٢٩]. ومن المنطقى - أيضا - أن لايتم تفاعل مستوياته الذاتية فى عزلة مطلقة عن قارئ يقع - بدوره - فى العالم. إن النص نتج - أصلا - عن صلة مباشرة بين كاتب وأداة فى عالم محدد. وبمجرد أن يطلق الكاتب هذا النص من بين يديه، ويسمح بتوزيعه، يُدخل النص نفسه

فى عمليات إنتاج أخرى لصالح العالم الذى وجد فيه. وكما ينتسب النص إلى صاحبه - فى هذه الحالة - ينتسب - بمعنى من المعانى- إلى الذين أسهموا فى إنتاج دلالته.

ولكن عمليات الإنتاج التى أتحدث عنها لا تعنى خلقا لنص جديد غير نص صاحبه، وإنما تعنى الوصول إلى دلالة تكون بمثابة محصلة للنظام الذى ينطوى عليه النص نفسه. ومن هنا، تصبح القراءة النقدية عملية تفاعل بين النص - من حيث هو معطى - ينطوى على نظام - وبين القارئ. وقد تلعب القراءة النقدية للقارئ دوراً فى تشكيل دلالة النص أو إنتاجها، وهى تلعب هذا الدور بالفعل، ولكن هذا الدور يظل ثانويا بالقياس إلى قدرة النص نفسه على توجيه عملية القراءة.

ومن الممكن تعميق الأمر بالرجوع إلى الطبيعة المعرفية والوجودية (الأنطولوچية) للنص المقروء. إن النص - من حيث هو موضوع - ينبنى على حال من الوجود المستقل عن وعينا، أو - إذا أردنا الدقة - هو نفسه حال من الوجود المستقل عن وعينا، ابتداءً من أوراقه وكلماته المطبوعة، وانتهاء بدواله المرتبطة بهذه الأوراق. ولذلك، فهو موضوع للمعرفة متجسد فى كيان أنطولوچى خاص. لكن هذا الكيان المستقل للنص ينطوى على مفارقة لا تدمّر استقلاله، وإن كانت تحدّ منه، فتحدد - بالتالى - عمليات القراءة.

إنه كيان مستقل من حيث هو موضوع للمعرفة. وهذا الاستقلال يفرض - بداهة - أثره على القارئ المُدْرِك له، ولكن القارئ المُدْرِك - بدوره - يؤثر فى تكييف موضوع إدراكه، أى النص، فيساهم - بالتالى - فى تحديد وضعه الأنطولوجى وبعده المعرفى.

ومن هنا، يظل النص منفصلا عن قارئه ومتصلا به فى الوقت نفسه، كما يظل النص مؤثرا ومتأثرا، فاعلا ومنفعلا. وتصبح عملية إنتاج الدلالة عملية يشترك فيها النص بوصفه الأداة الأساسية للإنتاج، مثلما يشترك فيها القارئ بوصفه الأداة الثانوية فى النهاية. وتظل هذه العملية «قراءة» مادام «القارئ» لايضحّى - بحال من الأحوال - بوجود النص «المقروء»، وما ظل «النص المقروء» أساسيا فى توجيه عملية القراءة. ولو انقلب الحال وتحول الثانوى إلى أساسى فلابد أن تختفى القراءة، لأن النص المقروء - فى هذه الحالة - لن يصبح له قوة التوجيه، بل يغدو شيئا سالبا، يتحول - تدريجيا - إلى محض إسقاط من المُدْرِك - بكسر الراء - الذى لن «يقرأ» بل «يُسقط». والنتيجة المنطقية لذلك هى تدمير الوجود المستقل للنص - من ناحية - وتحويله إلى مجلى لعرض أفكار سياسية أو اجتماعية، أو مناسبة لعرض تصورات دينية، فيتحول النقد من «القراءة» ليصبح عمليات انطباعية تبدأ بالحديث عن «أثر العمل فى النفس» بوصفه «أداة نفسية» - لو استخدمنا

مصطلحات أنور المعداوى - وتمر بعملية انتزاع لمجموعة من الأفكار التى تعزل بعيدا عن النص. وأخيرا، تنتهى بالحديث عن أحلام سياسية أو اعتقادية تمكّننا من التعرف على الناقد وليس النص. وفى كل هذه الحالات نقع بعيدا عن «القراءة» ونقترب من «الإسقاط».

وإذا أضفنا إلى هذا كله الفاعلية التى تنبنى عليها عملية «القراءة» - وليس «الإسقاط» - وعدم تعارض طبيعتها مع «التعدد» الذى لايتناقض مع الدور الأساسى الذى يقوم به النص فى توجيه القراءة، ومن ثم فى عملية الإدارك التى لاتلغى فيها الذات الموضوع، أو يلغى فيها الموضوع الذات - أقول إذا أضفنا ذلك كله واجهنا وضعا مزدوجا فى نقد نجيب محفوظ. أعنى وضعا يتراوح ما بين «القراءة» و«الإسقاط».

«القراءة» - إذن - هى أداة للنص وإنتاج لدلالته، وذلك بمعنى محدد يجعل منها عملية تلفظ للنص الذى ينطق عبر قارئه. أما «الإسقاط» فهو عملية تلفظ للناقد الذى ينطق عبر النص. ولذلك لا يمثل «الإسقاط» عملية «ينطق» فيها النص بل عملية «يُستنطق» فيها. و«القراءة» - بعد ذلك - عملية متعددة الجوانب، متفاعلة المستويات. يحقق فيها النص صراعه الذاتى بين العناصر التى يتكون نظامه من علاقاتها. ويصطرع فيها نظام النص المقروء مع

نظام القارئ المدرك من غير أن يلغى أحدهما الآخر، ويتأثر فيها كلا النظامين بأنظمة أخرى، أكبر منهما وأشمل، تدخل من حيث هى عامل من العوامل المؤثرة فى عملية القراءة.

ولذلك، نلحظ - فى عملية القراءة - تفاعل مستويات ثلاثة. والكيفية التى يتحقق بها التفاعل بين هذه المستويات، ومحصلة العلاقات بينها هى التى تميز «قراءة» عن «قراءة»، فتصبح نماذج قابلة للوصف والتحليل. أما «الإسقاط» - من حيث هو عملية مغايرة - فأمره مختلف. يشحب فيه المستوى الأول الخاص بالنص، فلا يبقى فيه سوى نظام الناقد (أو نظريته النقدية، أو أعرافه الأدبية، إذا شئنا التبسيط) الذى يتجاوب مع نظام أوسع (نظرية شمولية، رؤية للعالم.. إلخ) لينطلق من تجاورهما «استنطاق» النص، أو «إنطاقه» بما يتجاوب مع نظام الناقد، أو مع ما يتولد منه هذا النظام.

وسواء كنا على مستوى «القراءة» أو «الإسقاط» فهناك توجّه - دائم - من داخل النص إلى خارجه، أى من العالم الذاتى للنص إلى العالم الفعلى الذى تتحقق فيه عملية القراءة أو عملية الإسقاط. وإذا كانت الحركة - فى عملية القراءة - حركة معقدة، تتم - دوما - عبر وسائط متعددة، ومستويات متفاعلة، فإنها حركة لاتتوقف عن التردد بين النظام الذاتى للنص والأنظمة الواقعة خارجه، إلا بعد

أن يكتمل إنتاج الدلالة. وعلى النقيض من ذلك الحركة في عملية الإسقاط فهي حركة مباشرة، قد لا تكون وحيدة الاتجاه، ولكنها تظل محسوبة سلفا، تبدأ من النقطة نفسها التي تعود إليها، دون وسائط أو تعقد.

- ٦ -

وسواء كان ناقد نجيب محفوظ مُسقِطاً أو قارئا فإنه لابد أن يعود من نص نجيب محفوظ إلى العالم الذى نعيش فيه، محمّلا بخبرات القراءة، أو مقتنصاً أسلاب الإسقاط. ومهما تحدث الناقد عن «الشكل الفنى» أو عن «الأصول الفنية والجمالية» - كما يتحدث بعض نقاد نجيب محفوظ- فإنه لابد عائد إلى العالم. قد يقول لنا رشاد رشدى: إن «الإحساس الذى يخلقه العمل الفنى لا علاقة له بالإحساسات التى تزودنا بها الحياة، كما لاعلاقة له بأى شئ خارج العمل نفسه»[٣٠]. وقد يقول لنا محمود الربيعى: «لقد أصبح الاهتمام بطبائع الأشياء ذاتها -لا الأفكار المجردة التى يتصور أنها تحكمها - هو الروح المسيطر على الحركة النقدية»[٣١]. وقد يحدثنا غيرهما - كما نسمع فى الأعوام القليلة الأخيرة - عن النص المنغلق على نفسه، كالفعل اللازم الذى لايتعدى إلى مفعوله فى النحو، أو عن النص - البنية التى لا علاقة لها بأى شئ خارجها. ولكن هذا القول أو الحديث يتحقق على نحو مخالف فى

التعامل الفعلى مع النص. إنه مجرد نوايا، أو فروض نظرية، لا تتحقق فى الواقع التجريبى للقراءة أو الإسقاط.

لقد توقف رشاد رشدى عند رواية «اللص والكلاب» ليبحث فيها عن «عنصر القدرية»، وليتعامل معها بوصفها «معادلا موضوعيا» Objective Correlative لحقيقة تقع خارجها بداهة. ولنلاحظ - منذ البداية - أن مفهوم «المعادل الموضوعى» نفسه مفهوم يقودنا - منذ اللحظة الأولى- إلى ما هو خارج عن النص الأدبى نفسه، وإلا لما كان هناك معنى لهذا «الجسم المحدد» الذى «يعادل الوجدان المعين الذى يراد التعبير عنه». ومن يبحث عن هذا «المُعَادِل» (بكسر الدال) لابد أن يبحث عن «المُعَادَل» (بفتح الدال) ليتيقن من «موضوعية التعادل» بين «الوجدان» و«معادله الموضوعى»، أى أنه يقيس - منذ الوهلة الأولى - النص بمقياس خارج عنه، بل بمقياس يردّنا إلى منطقة الشعور فى داخل الأديب وليس فى داخل النص، كما نتوهم للوهلة الأولى. ولهذا السبب قال إليزو ڤيڤاس قولته الشهيرة عن صاحب «المعادل الموضوعى» الأصلى: «إن إليوت يقحم نظرة منقحة نوعا من التطهير فى نظرية شائعة عن التعبير ليبرر الشعر من حيث هو نوع من العلاج العصبى». ولهذا السبب - أيضا - تحدث النقاد عن «المفهوم الآلى للإبداع» عند إليوت، مثلما تحدثوا عن «تضارب المفهوم» و«عبوة

إليوت الجديدة» لنظرية «التعبير» القديمة[٣٢].

ومن يواجه نص رواية «اللص والكلاب» بهذا المفهوم لابد أن يقع خارج النص فى نهاية المطاف، أراد ذلك أو لم يرد، أظهر ذلك أو أبطنه. ومن هنا، يتحول نقد رشاد رشدى لنص «اللص والكلاب» إلى لون من «الترجمة المزدوجة» وليس التحليل الداخلى لنسيج العلاقات. أعنى أنه سيبحث فى «القدرية» التى تحولت –موضوعيا– إلى نص أدبى، هو «اللص والكلاب»؛. ويعود ليترجم «الكيان الموضوعى» ليرده إلى أصله القَبْلى الذى يعادله، لعله يكشف – بذلك– العلاقة الحتمية بين «الشكل المعين» و«الهدف الفنى». وإذا كانت الحركة – هنا – حركة من «الشكل المعين» إلى «الهدف» فإنها حركة من الصورة (معادل موضوعى) إلى أصلها الخارجى، وهو – فى حالة «اللص والكلاب» – «القضاء والقدر الذى يفصل الإنسان عن جذوره ليغرقه فى الضياع». وهنا، يتحول نص «اللص والكلاب» إلى «وعاء» مؤثر لـ «فكرة» منفصلة عنه، ترتبط بوضع الإنسان الحديث «بعد أن انفصم عن جذوره فأغلق على نفسه، وجف النبع فدفن وجهه فى الجدار»[٣٣].

ولو تأملنا –جيدا– ما يقوله رشاد رشدى عن نجيب محفوظ الذى «يرسم صورة للإنسان الحديث» وجدنا مفهوم «المحاكاة» كامنا فى دلالات المصطلح الوصفى نفسه، إذ إن رسم الصورة

يعنى الارتباط بأصل خارجها، وإلا ما كانت هناك صورة. ويزداد هذا الارتباط قوة عندما يقترن هذا المصطلح الوصفى - فى سياق دلالى واحد- بالحديث عن سمات «الرواية فى العصر الحديث»، وكيف أنها «تهتم بتسجيل كل ما تقع عليه العين من الزوايا والمنعطفات»[٢٤]، فيلحّ على أذهاننا - بحكم المصاحبات اللغوية Collocations- مفهوم «المحاكاة» الكامن داخل مفهوم «التعبير» عن الوجدان بواسطة «معادل موضوعى». وذلك كله -فى حقيقة الأمر- من قبيل البحث فى النص عن معنى خارج عنه، ومعادلة النص بحقيقة تقع خارج نطاقه، فى العالم الذى يعيش فيه هذا «الإنسان» الحديث»، وليس من قبيل «لايمكنك أن تعادل العمل الأدبى بفكرة، أو نظرية، أو مشكلة خلقية»[٢٥]؛ فالمعادلة قائمة شئنا أم أبينا، ما ظللنا فى أسر «المعادل الموضوعى».

والحق أن الناقد الأقرب - فعلا وليس قولا - إلى «النقد الجديد New Criticism - من بين نقاد نجيب محفوظ - هو محمود الربيعى وليس رشاد رشدى، فكتابه «قراءة الرواية: نماذج من نجيب محفوظ» تطبيق لافت لهذا النقد. ويبدو ذلك فى إلحاحه على أن كل رواية لنجيب محفوظ هى «وحدة مستقلة، لا تكمل شيئا آخر، ولا تكتمل بشئ آخر»(ص١٢). ويبدو ذلك - أيضا - فى إلحاحه على الكشف عن العلاقات الداخلية للنص، وفى إدراكه لغة المفارقة،

وفى تأكيده أن الاهتمام بطبائع الأشياء ذاتها هو الروح المسيطر على النقد، وليس الاهتمام بالأفكار المجردة التى يتصور أنها تحكم النصوص الأدبية.

ولكن - مع ذلك كله - سنجد الحركة، دائمـا - فى قراءة محمود الربيعى- تبدأ من داخل النص لتنتهى خارجه، وعلى نحو يتعارض مع الجزم النظرى لمقدمة الكتاب، أو للتقرير المحذِّر فى داخل الكتاب. وهذا أمر طبيعى، إذ كيف يفرّ الناقد - مهما كانت موضوعيته النصية- من مناقشة «القضية الكبرى» التى «تطل... من وراء هذا العمل»؟ (ص٢٥). إن إغلاق النص عن العالم أمر مستحيل، وتفاعل ذات الناقد مع موضوعه لابد أن يتحقق، والبحث عن شبكة الدوال لابد أن يفضى إلى أنظمة خارج النص. وهنا، لابد أن يتوجه الناقد إلى الخارج وهو يفتش عن «مغزى اجتماعى واقعى تجريدى فى آن واحد»(ص٢٦).

قد يقول الربيعى: «إن العمل الفنى يعكس الواقع، ولكنه يتجاوز هذا الواقع فى نفس الوقت» (ص٢٥). ولكن «الواقع» يضغط عليه فيقرأ ما بين سطور النص ما يفيد بحق أن مصر فى حاجة شديدة إلى أبنائها المكترثين، حتى وإن أخطئوا كثيراً، حتى وإن ضلّوا أحيانا. أما غير المكترثين من أبنائها - وبناتها - فهم مصّاصو دماء، وألدّ أعدائها (ص٤٤). ومعنى هذا التعقيب أن

الناقد يطرح السؤال: «وما الذى يريد أن يقوله نجيب محفوظ من خلال...؟» (ص٢٥). ومعنى هذا أنه يضطر إلى أن يناقش «فلسفة إنسانية كامنة وراء الحدث» (ص٣٢)، أو «إيديولوچية خاصة» (ص٧٧)، أو «وجهة نظر نجيب محفوظ فى هذه القضية الخطيرة...» (ص٧٩)؛ أو يسأل: «ماهو موطن الداء الحقيقى من موقف هؤلاء المثقفين؟ وكيف تحولوا - وهم من جسم الأمة - إلى أعضاء شلاء، تمعن فى العجز حتى تصوّر لنفسها أن العجز هو قدرها الطبيعى؟... هل ابتعدت عن المد الاجتماعى لأنها أُبعدت عنه؟» (ص١١٥). وقبل أن تبدأ الإجابة يأتى تأكيد حازم: «هذه مشكلة كبيرة، وينبغى أن تتأملها النفس بكل تفهم وتعاطف» (ص١١٦). وعندئذ نصبح خارج النص بداهة، ويشحب تجاوز الواقع، لنصبح فى قلب الواقع، فنصبح داخل بنية وعى اجتماعى عند الناقد. وتشحب الفكرة التى تربط الروح النقدى بالاهتمام بالوقائع لتغلبها الفكرة المضادة التى تربط الوقائع بأفكار توجّه الوقائع. ولن يجد الناقد مفرا من الجزم بأن «الأدب والسياسة -من حيث الجوهر- كانا ولا يزالان صنوين» (ص٢٣)، أو من أن ينغمس - دون أن ينتبه - فى «أوجه الصراع المحتدم بين طبقات المجتمع بغية الوصول إلى صيغة ملائمة تحكم مسار هذا المجتمع» (ص١٥٦)، ويصبح النص الوحدة المستقلة، التى «لا تكمل شيئا

آخر، ولاتكتمل بشئ آخر» مرتبطا – فى حقيقة الأمر – بشئ آخر يكمله، يرتد إلى هذا التفاعل الذى أشرت إليه بين مستويات عملية القراءة ذاتها.

- ٧ -

إن الانتقال من داخل النص إلى خارجه – إذن – أمر طبيعى، ما ظل النص متحدثا عن العالم بطريقة أو بأخرى، وما ظل النص – بحكم طبيعته اللغوية ذاتها – منطويا على إشارة إلى العالم[٣٦]. وما دامت كل «قراءة» للنص لابد أن تتصل –فى النهاية – أو تتفاعل مع شئ يؤثر فيها خارج النص، فمن الممكن التسليم – من هذه الزاوية فحسب – بعدم براءة القراءة، دون أن يتعارض ذلك مع التسليم باستقلال النص. ولكنّ هناك وجهين لعدم البراءة، أحدهما سالب يتصل بالإسقاط، وثانيهما موجب يتصل بالقراءة ذاتها. أما الوجه الموجب فقرين دور الذات الفاعلة للقارئ فى إدراك النص من حيث هو موضوع معرفى مستقل عنه. وهذا الوجه قرين صراع القراءات. أما الوجه السالب فقرين إلغاء الكيان المستقل للنص نفسه، والدخول فى فوضى الإسقاطات وما يصحبها من سوء طوية الاستنطاق.

ويبدأ الاستنطاق - عند نقاد نجيب محفوظ - منذ اللحظة التى لايراعون فيها التوسطات المعقدة التى تفصل ما بين النص والعالم، وعندما يسطّحون العلاقة بين الدال والمدلول، وعندما يخلطون بين ثراء الدلالة وفقر المقصد. وعندئذ، نصل إلى حال أقرب إلى تحويل النص إلى وثيقة فكرية تصبح دليلا على مقاصد نجيب محفوظ، وعَرَضا من الأعراض الدالة على فكره. وعندئذ، لن يتحدث الناقد عن نصوص أدبية، بل عن أفكار مترجمة إلى لغة خيالية. ولاغرابة - والأمر كذلك - أن نجد من يتحدث عن «نجيب محفوظ سياسيا» أو من يبحث عن «الوجدان القومى فى أدب نجيب محفوظ» أو عن «تاريخنا القومى فى ثلاثية نجيب محفوظ» أو عن «أزمة الوعى السياسى فى قصة السمان والخريف»، أو حتى «مع الغناء والمغنين فى أدب نجيب محفوظ»[٣٧].

وسيتوقف «الباحث» عن «نجيب محفوظ سياسيا» أمام عبارات «سوسن حماد» - فى «السكرية» - عن صراحة المقالة وخطورتها، ومكر القصة ومراوغتها فى التعبير عن الرأى، وسيوّحد الباحث -أو المستنطق - بين ما قالته سوسن حماد ونجيب محفوظ، فتصبح عباراتها «الدستور الذى التزمه نجيب محفوظ منذ بدأ يكتب، معبّراً عن آرائه وأفكاره». وإذن، فنجيب محفوظ:

«كاتب سياسي بالدرجة الأولى، له رأى واضح ومحدد تاريخيا، وله موقف متماسك ومستمر اجتماعيا، وله نظرة شاملة فكريا، مهما بدا كل هذا مسربلا أحيانا فى حيل القصة التى لاحصر لها، وفى ثنايا فنها الماكر».

ولا بأس فى هذه الأقوال لو كانت «بحثا» من مؤرخ يفيد من النص الأدبى كوثيقة يوظفها لغايات تاريخية خاصة وليس لغايات أدبية. ولكن النص الأدبى سرعان ما يُحاكم سياسيا لتقفز ملاحظة تركيز النص على «صورة الفئات المتوسطة دون صورة فئات العمال والفلاحين فى مسار ثورة مصر».

وما دمنا قد دخلنا فى إطار هذا اللون من «الاستنطاق» فلابد أن ندخل فى دائرة الحكم التقويمى الذى يستند - فى إشارته المرجعية - إلى فكر الناقد المُسْتَنْطِق نفسه. وهنا، يتذبذب الأمر بين السلب والإيجاب، ونواجه تعارضات وتناقضات لا تحل.

سنجد - على مستوى السلب - من يقول: «نجيب محفوظ هو كاتب البرجوازية الصغيرة، وليس المعبّر عن القوى الاجتماعية الجديدة التى تكافح لكى تؤكد وجودها». وإذن، فنجيب محفوظ «يسجل مأساة طبقته، ولكنه لايرى أبعد منها»[٣٨]. وتواصلا مع

القول نفسه سنجد من يقول: إن نجيب محفوظ «يرى العالم رؤية ميكانيكية، تثبِّت العالم فى قوانين ثابتة وتزعم أنها تستطيع فهمه عن طريق اكتشاف هذه القوانين». والنتيجة أن نجيب محفوظ «يضرب فى السطح لا فى الجوهر»، و«بدلا من رصد الحركة وتناقضها المضطرد لم يحاول وضع السؤال فى صيغته الصحيحة، أو صيغته الممكنة، فبدلا من كيف؟ يضع لماذا؟». ولابد أن نجد فى شخصيات نجيب محفوظ - على هذا النحو - «بقايا الفكر البرجوازى» الذى يتخيل الفكر بمعزل عن العلم، والعلم بمعزل عن الفكر، «ويتخيل الاثنين بمعزل عن الإنسان، ويتخيل الجميع بمعزل عن ظروف حضارية معينة»[٣٩]. وتقودنا كل هذه الأقوال السابقة إلى نظام فكرى، يعد بمثابة السياق الذى تعرض عليه أعمال نجيب محفوظ الوثيقة، وفى إطار هذا النظام تتحدد الإشارة المرجعية للحكم بالقيمة المنفية.

ولكن النظام الفكرى نفسه يمكن أن ينتج منظورا معارضا، فنواجه إشارة مرجعية مضادة فى النظام نفسه تؤدى إلى الحكم بالقيمة الموجبة. وعندئذ، نسمع أقوالا عن «أكثر الكتّاب فهما للطبقة الوسطى وأقدرهم تعبيرا عن مشاكلها وعرض دقائق حياتها، بما أوتى من كشف لواقعها وتعميق لتناقضاتها»[٤٠]، وعن الكاتب الذى «أدرك بوعى ذكى طبيعة الطبقة المتوسطة»، بل «حقيقة الظروف

الحضارية والتاريخية» و«طبيعة القوى الاجتماعية وصراعاتها وحركتها التطورية فى المجتمع المصرى» فساعدنا «على تقدير الظواهر الاجتماعية تقديراً سليماً»[41]. واستمرارا للقول نفسه سوف نواجه أوصافا ترتبط بـ«تقدمية الفكر المثالى» وتدلل على الفكر «الراديكالى» و«الإنسانى» وكلها على مستوى الإيجاب، فنجد – فى النهاية – من ينظر إلى الوثيقة نفسها التى انتفت عنها القيمة – على مستوى السلب– فيؤكدها على مستوى الإيجاب، ويجزم بأن أعمال نجيب محفوظ تنطوى «على مدلول تقدمى كبير فى مجتمع شرقى أخذت الاتكالية فيه أبعادا لامعقولة». أو يؤكد أن فى نصوص نجيب محفوظ «مقدمات المذهب الإنسانى الذى لا يستطيع أحد أن يمارى فى دوره الديمقراطى التقدمى فى مجتمع شرقى غيبى، لم يعرف ديمقراطية جذرية»[42]. ولكن حتى على هذا المستوى الإيجابى يمكن أن نلمح تعارضا، فنجد من يحدثنا عن نجيب محفوظ «الكاتب الاشتراكى المادى»، بل لن يتردد ناقد فى أن يقول لنجيب محفوظ –على صفحات المجلات– «إن مسارك السياسى كان من الوفد إلى الماركسية»[43].

وسرعان ما يقودنا هذا التعارض الأخير إلى تناقض آخر، إذ يمكن النظر إلى المحتوى الفكرى لنصوص نجيب محفوظ من نظام مغاير تماما. وعلى مستوى الإيجاب، سنجد سيد قطب يمتدح

نجيب محفوظ للمغزى الدينى -الخلقى الذى تقدمه «خان الخليلى» فتصبح القصة دالة على فكر يؤمن بسخرية القدر «..القدر الساخر من وراء الجميع»... ذلك القدر الذى «لايبدو عليه حتى مظهر الجد فى سخريته المريرة»... لأنك «تقرأ القصة ثم تطويها، لتفتح قصة الإنسانية الكبرى، قصة الإنسانية الضعيفة فى قبضة القدر الجبار»(٤٤). وما فعله سيد قطب - فى هذا السياق - هو أنه اقتنص عَرَضا من أعراض رواية واحدة، واستنطقها قيمة خلقية، هى القيمة نفسها التى جعلته يقول عن «كفاح طيبة»: «لو كان لى من الأمر شئ لجعلت هذه القصة فى يد كل فتى وكل فتاة، ولطبعتها ووزّعتها فى كل بيت بالمجان»(٤٥). وستدفع هذه القيمة سيد قطب إلى أن يؤكد «أن الناقد فى الشرق العربى لاينهض لتصحيح مقاييس الفن وحدها، ولكنه ينهض لتصحيح معايير الأخلاق»(٤٦)، بل ستدفعه القيمة نفسها إلى أن يحيّى نجيب محفوظ لأنه - فى «القاهرة الجديدة» - يميل «لأن ينتصر للمبادئ على كل حال، وأن يحقر الإيمان بالذات والتدهور الخلقى والاجتماعى، والقذارة والانحلال»(٤٧).

وإذا تركنا مستوى الإيجاب - فى هذا النظام الأخلاقى- إلى مستوى السلب فسوف نجد من يأخذ على نجيب محفوظ قصفه

الدائم برقاب شخصياته، وتعريضهم - دوما- للعنة الحياة، مما يكاد يقضي على الحس المتفائل بالنجاة أو الأمل، وكأن بين نجيب محفوظ وشخصياته عداء عجيبا «لا أدرى مبعثه فى نفسه. إنه يعاملهم بقسوة، حتى بوارق الهناءة التى تلوح أحيانا فى قصصه لا تستطيع أبداً أن تبدد ما يكتنف جوها من صرامة وقتام. وإن أحق ما توصف به قصص نجيب محفوظ أنها قصص قاتمة»[٤٨].

وسوف يتكرر هذا النظام الأخلاقى - مرة أخرى - على مستوى الإيجاب بعد سنوات طوال، وسنعود لنستمع إلى أقوال هى استمرار للعناصر التكوينية الكامنة عند سيد قطب، ولكن - هذه المرة - بعد عمق واتساع، فى كتاب محمد حسن عبدالله عن (الإسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ)، وذلك فى محاولة تهدف إلى «إعادة البناء الفكرى لمنطلقات الكاتب الخاصة، باعتباره ينظر إلى الانتساب إلى الله على أنه الحل الممكن والمقدور للإنسان فى التغلب على طلاسم لم يجد لها حلا»[٤٩]. وبمثل هذه المحاولة يعود نجيب محفوظ إلى حظيرة الإسلام بعد أن كاد يخرج منها، وتظل «المشكلة الأخلاقية» شاخصة، وسيوضع البحث عن «اللامتناهى» فى مقابل «المتناهى»، و«المنتهى» فى مقابل «المنتمى».

ويتوجّه «الاستنطاق» - فى المحاولة - إلى البحث عن «الشخصية الدينية واللمسة الروحية» (ص١٩). وعندئذ، سيخبرنا ـ

«الاستنطاق» أن الأصل القرآنى - مثلا - «أقوى تأثيراً وأشد إرفاداً» لرواية «عبث الأقدار» من «الأصل الإغريقى الأسطورى» (ص٢٥). وسوف تعطينا «كفاح طيبة» فى قصها «الكثير من الملامح عن الحياة الدينية» (ص٥٥)، وسنتوقف أمام «رضوان الحسينى» «الختام العميق» لرواية «زقاق المدق»، ذلك الذى يمثل «الالتزام العقيدى من القادرين نحو المعوزين، ومن الأسوياء تجاه الشاذين، ومن المهتدين لنفع الضالين» (ص١١٢)، وستعلو قامة «عبدالمنعم شوكت» على «أحمد شوكت»، «فهو المخصّب والآخر عقيم» (ص١٨٤).

ولاعجب - والأمر كذلك - أن يصبح «عبدالوهاب إسماعيل» - فى «المرايا» - «سيد قطب». ولكن لن يمر الأمر دون محاكمة جديدة، فلقد كان باستطاعة نجيب محفوظ أن يغنى هذه الشخصية «وأن ينظر إليها نظرة إنسانية، حتى وإن كان يرفض التعصب، ذلك لأنه بهذا المسلك قد تعصب ضدها» (ص١٣١). أما عندما صفا قلب نجيب محفوظ وصغر الكون أمام عينيه «تغلبت النزعة الروحية حقا، وحلّق نجيب محفوظ شاعراً مأساويا يرثى المصير الإنسانى، ويسخر من مكابرة الإنسان وهو المؤقت الزائل» (ص١٩٢). وتلك عبارات لاتختلف كثيراً عن عبارات سيد قطب عن القدر فى «خان الخليلى» الأمر الذى يؤكد أننا ندور حول العناصر التكوينية نفسها لنظام واحد.

وبغض النظر عن التضاد الإيديولوجى الظاهر بين البحث عن «قضايا البرجوازية الصغيرة» والبحث عن «القيم الروحية» فإن كلا البحثين وجهان لعملية واحدة هى «الاستنطاق». وبقدر ما تُدَمِّر هذه العملية الاستقلال المتميز لنصوص نجيب محفوظ تعرّضها للتشويه، وتفقدها أخص ما فيها، وهو طبيعتها الأدبية. يضاف إلى ذلك أنها تسهم، بطرائق متنوعة فى تأسيس مفهوم سالب للأدب - فى مجمله - بوصفه «محاكاة»، وذلك بتعزيز الفرضية الضمنية التى تجعل الأدب يحاكى قيما أخلاقية مرة، ومقولات أو أحداثا اجتماعية فى مرة أخرى. ولن يفترق من يحدثنا عن «القيم الروحية» - نقديا - عمن يحدثنا عن «القضايا الاجتماعية للبرجوازية الصغيرة» بل إن كليهما لن يفترق كثيراً عن طه حسين عندما يتحدث عن «زقاق المدق» بوصفها «سفراً ضخما» خطير القيمة «لأنه بحث اجتماعى متقن كأحسن ما يبحث أصحاب الاجتماع عن بعض البيئات، يصورونها تصويراً دقيقا، ويستقصون أمورها من جميع نواحيها»(٥٠).

وإذا تركنا «استنطاق» القيم الروحية وقضايا البرجوازية والبحث الاجتماعى المتقن إلى نتيجة أخيرة مترتبة عليه وجدنا أن النص الوثيقة يتحول مع كل استنطاق، كما تتحول كائنات أوفيد، فيصبح صاحب النص - نجيب محفوظ - «مثاليا» و«ماديا» مرة

و«رجعيا» مرة أخرى، ثم تتحول المثالية إلى «مذهب إنسانى» و«اشتراكية صوفية» من ناحية، ثم تتحول المادية إلى «اشتراكية علمية» و«ماركسية» من ناحية ثانية. وتتجلى التقدمية -بعد ذلك- فى الكشف عن تناقضات طبقة، وتظهر الرجعية قرينة السبب نفسه. ولاشئ بعد ذلك - أو فى أثناء ذلك - سوى فوضى الإسقاط.

- ٨ -

وأحسب - لذلك كله - أن هذا الاستنطاق الفكرى يمثل عنصراً تكوينيا فى الأنظمة الخارجية التى يتحرك فى دائرتها نقاد نجيب محفوظ. إن عموميته لافتة، وهو يفرض نفسه - فى أشكال مراوغة- على أشد النقاد تباعداً عن هذا الاستنطاق. ولذلك أراه عنصرا تكوينيا فى الخطاب النقدى الغالب على نقاد نجيب محفوظ كما أراه دالا يبحث عن مدلول داخل أنظمة، فيفضى - بدوره - إلى عملية أخرى من عمليات إنتاج الدلالة، فى دائرة تتصل بسوسيولوجيا النقد. وقد يفضى بنا هذا العنصر إلى أبنية للوعى تصطرع فيها تكوينات تراثية يتعارض فيها «أهل الظاهر» مع «أهل الباطن» حول «القصد» من وراء النص، وحول «واحدية» هذا القصد وليس تعدده. وقد يفضى بنا هذا الاستنطاق إلى تكوينات أخرى فى أبنية الوعى نفسها تصطرع فيها أشكال للاعتقاد تتوسل بالتأويل لسدّ الهوة بين أنظمتها ونظام النص، سعيا إلى تطابق

يضفى شرعية متعددة الأبعاد. وبقدر ما تعود بنا هذه التكوينات إلى أعمق أعماق التراث فإنها تصلنا بأشكال الانتماء المعاصرة.

وأخيرا، وبقدر ما يلفتنا هذا العنصر التكوينى إلى أن نقد نجيب محفوظ لا يمكن أن ينفصل عن صراع أنظمة اعتقاد تقع خارجه، فإنه يلفتنا إلى معضلة لا تزال تربك ناقد نجيب محفوظ، خصوصا فى محاولته إقامة توازن بين ذاته القارئة وموضوعه المقروء. ولكن، لهذا كله حديث آخر، لابد أن يبدأ بتحليل نماذج القراءة، تلك النماذج التى لم أقم بتحليلها - كاملة - بعد. وعندئذ، يتكشّف الجانب الآخر الموجب من الوضع المعقد من التفاسير والشروح والتأويلات فى نقد نجيب محفوظ. وأعنى ذلك الجانب الذى ينطوى على التعقد والغنى والتنوع.

هوامش:

(١) لويس عـوض، **دراسـات فى النقـد والأدب**، الأنجلو، القـاهرة، ص ص ٣٤٥-٣٤٦.

(٢) على الراعى، **دراسات فى الرواية المصرية**، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة ١٩٦٤، ص٢٥٤.

(٣) تبدأ أولى التجليات اللافتة لعنصر «البرجوازية الصغيرة» فى نقد نجيب محـفـوظ، عـام١٩٥٤، مـا بين مـجلة «**الرسـالة الجـديدة**» وجـريدة «**المصرى**»- مع عبدالعظيم أنيس (فيما بعد «فى الثقافة المصرية»- ١٩٥٥) ومحمد مندور (فيما بعد «قضايا جديدة فى أدبنا الحديث»- ١٩٥٨) ليصبح هذا العنصر- بعد سنوات- الأساس الكامل لأعمال كاملة (مثل غالى شكرى «المنتمى» ١٩٦٤).

(٤) صبرى حافظ، **الاتجاه الروائى الجديد عند نجيب محفوظ**، الآداب، نوفمبر ١٩٦٣، ص١٩.

(٥) نجيب محفوظ، **قلب الليل**، مكتبة مصر- القاهرة، ص١٣١.

(٦) لويس عوض، **المرجع السابق**، ص٣٤٦.

(٧) محمد مندور، **المرجع السابق**، ص٧٣.

(٨) كشف كمال يوسف - وهو الاسم المستعار للأستاذ أبو سيف يوسف - عن بعض جوانب تأثر عبدالعظيم أنيس بروجيه جارودى فى مقال بالغ الأهمية بعنوان «نقادنا الواقعيون غير واقعيين» (**الرسالة الجديدة**، ٢٧ يونيو ١٩٥٦، ص ص١٤، ١٧). أما كريستوفر كودويل فتأثيره مهم-

بكتبه الثلاثة عن «الوهم والواقع» و«دراسات فى ثقافة ميتة» و«مزيد من الدراسات فى ثقافة ميتة» (بالإنجليزية) فى الكتابات الواقعية العربية الباكرة، ولعلى لا أبالغ لو قلت إن بصمات واضحة فى كتاب لويس عوض «فى الأدب الإنجليزى» (١٩٥٠).

(٩) من الأمانة أن أشير إلى إفادتى من الببليوجرافيا القيمة التى نشرها الزميل أحمد إبراهيم الهوارى عن «مصادر نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر» - دار المعارف، القاهرة ١٩٧٩.

(١٠) انظر: R. Palmer, Hermeneutics, Northwestern Univ. Press, 1969, p.43.

(١١) يمكن القول إن مصطلح النقد الشارح مصطلح مأخوذ من «المنطق الرمزى» عبر «علم اللغة»، ذلك لأن «النقد الشارح» هو عملية مراجعة تشبه - فى جذرها - العملية التى تراجع بها نفسها اللغة باستخدام كلماتها، أو العملية التى تجعلنا نتحدث باللغة العربية - مثلا - عن اللغة العربية ذاتها. وذلك هو مفهوم «اللغة الشارحة» الذى يقول عنه ياكوبسن ما يلى: «إن جانبا من إسهام المنطق الرمزى فى علم اللغة مرتبط بتأكيد التمايز بين لغة الموضوع Object Language واللغة الشارحة Metalanguage. وكما يذهب كارناب، فإننا نحتاج إلى اللغة الشارحة كى نتحدث عن لغة أى موضوع. إن الحصيلة اللغوية نفسها يمكن أن تستخدم فى هذين المستويين من اللغة. ولهذا يمكن أن نتحدث بالإنجليزية (كلغة شارحة)، عن الإنجليزية (كلغة موضوع). فنفسر الكلمات والجمل الإنجليزية بواسطة مفردات اللغة الإنجليزية، فى دورة حول المعنى وإعادة لصياغته، ومن الواضح أن هذه العمليات التى

يسميها المناطقة بالعمليات اللغوية الشارحة ليست من خلقهم، فلقد أثبتوا أنها لاتقتصر على مجال العلم فحسب، بل تمتد لتصبح جانبا متكاملا من أنشطتنا اللغوية المعتادة، إذ غالبا ما يقوم المشتركون في الحوار بمراجعة بعضهم البعض للتأكد من أنهم يستخدمون الشفرة اللغوية نفسها».

(انظر: R. Jakobson, and M. Halle, **Fundamentals of Language**, The Hague, Mouton 1975, p. 81.)

و«النقد الشارح» - من الزاوية الأخيرة التي يطرحها ياكوبسن- وثيق الصلة بمفهوم «اللغة الشارحة». كلاهما عملية إعادة لمعنى باستخدام الحصيلة اللغوية نفسها (في حالة اللغة) والنقدية (في حالة النقد). وكلاهما «قول» يراجع «قولا» أو كلاما يراجع كلاما، للتأكد من صحة عمل الجهاز اللغوي أو النقدي، وللتأكد من سلامة توصيل الموضوع في كلا القولين أو الكلامين.

وإذا أضفنا إلى هذا كله محاولة بعض الهرمنيوطيقيين المعاصرين تأسيس الهرمنيوطيقا على نموذج مأخوذ من علم اللغة (انظر مثلا الفصل الأول: P. Ricoeur. **The Conflict of Interpretations**; Essays in Hermeneutics, Edited by Don Ihde, Northwestern Univ. Press 1974.)

أدركنا أن «النقد الشارح» يلتقي مع الهرمنيوطيقا على أساس من استعارة النموذج اللغوي الذي يتخلل كليهما على السواء.

(١٢) إدوار الخراط، عالم نجيب محفوظ، مجلة المجلة، القاهرة، يناير ١٩٦٣، ص٢٧.

(١٣) محمود أمين العالم: تأملات فى عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧٠، ص٦٤.

(١٤) يبدأ التاريخ الاصطلاحى للنمط Type - فى النقد «الواقعى» - مع ما كتبه إنجلز إلى مارجريت هاركنيس- فى ١٨٨٨- قائلا: «إن الواقعية- فيما أرى- تتضمن إلى جانب صدق التفاصيل صدق تقديم شخصية نمطية Typical Character فى ظروف نمطية. Typical circumstances

انظر: Terry Eagleton, **Marxism and Literary Criticism** Univ, of California press 1976, p.46.

ويمرّ المصطلح بنقاد الواقعية حتى يصل إلى ذروة اكتماله - من حيث هو مفهوم تأسيسى- فى كتابات جورج لوكاش، ويظل كذلك إلى أن يهتز اهتزازا واضحا مع هجوم برخت- بدعم من ڤالتر بنيامين- (مدرسة فرانكفورت) على لوكاش.

(١٥) الـArchetype- أو «النموذج الأول» و«المثال»- كما يترجمه مجدى وهبة (معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان١٩٧٤، ص٢٩) يرجع إلى مدرسة كمبردج للأنثروبولوچيا المقارنة والمدرسة السيكولوچية التى تزعمها كارل جوستاف يونج الذى يحدد المصطلح قائلا: «إن الصورة الأولية، أو النموذج الأول Archetype هى هيئة... أو عملية، تتكرر فى التاريخ عندما يتجلى الوهم تجليات حرة. ولذلك فهى هيئة أسطورية، وإذا أخضعنا أمثال هذه النماذج الأول إلى الفحص الدقيق اكتشفنا فيها نتائج صاغتها تجارب نمطية typical لا تعد لأسلافنا. إنها البقية الروحية لتجارب لا تحصى من«النمط» نفسه. وواضح أن «النماذج

الأول» التى يتحدث عنها يونج ليست من صنع الفرد بل من صنع الأسلاف، وأنها تورث باعتبارها عناصر محددة سلفا لتجربة الفرد.

راجع: M. Bodkin, **Archetypal Patterns in Poetry**, Oxford Univ. Press, London 1968, p. 8.

وبقدر ما يصل هذا النقد بين «الرمز» و«النموذج الأول» فإنه يميز بين «الرمز» و«التمثيل» ويصل «الرمز» بالأسطورة من حيث إن الرمز يندمج فى «النموذج الأول» ليعبر عن صور غريزية كونية مختلفة، أو عن أنساق من السلوك الإنسانى تكشف حالات اعتقاد بدائى.

ولمراجعة نماذج متنوعة لتطبيق هذا النقد، راجع:

J. B. Vickery (ed.) **Myth and Literature**, Univ, of Nebraska press 1966.

وما ترجمه جبرا إبراهيم جبرا بعنوان «**الأسطورة والرمز**»، بغداد ١٩٧٣.

(١٦) إبراهيم فتحى، **العالم الروائى عند نجيب محفوظ**، دار الفكر المعاصر، القاهرة ١٩٧٨، ص٦.

(١٧) محمود أمين العالم، **المرجع السابق**، ص٦.

(١٨) عبدالمحسن بدر، **نجيب محفوظ: الرؤية والأداة**، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة١٩٧٨، ص٩.

(١٩) رجاء النقاش، **أدباء معاصرون**، كتاب الهلال، فبراير١٩٧١، ص١٨٣ وما بعدها.

(٢٠) يحيى حقى، **عطر الأحباب**، مطابع الأهرام، القاهرة١٩٧١، ص ٨٤-٨٥.

(٢١) راجع: S. Ulman, "style and personality", in G. A. Love & M. payne (eds.) Contemporary Essays on style, Scott, Foresman and company, p.161.

ويشير أولمان في مقاله إلى التعارض الرمزي الذي يصنعه باشلار وبروني، عندما يقارن الأول بين «الصورة الحية» و«الصورة الجامدة»، ويقارن الثاني بين «النمط الكيميائي» و«النمط الملهم» من الشعراء، أو إلى ما يُعَقِّد به بعض النقاد التصنيف، فيميز بين أكثر من نمط من الأساليب، كما فعل هنري موربيه في كتابه «سيكولوجية الأساليب» (١٩٥٩).

(٢٢) لويس عوض، المرجع السابق، ص٣٦١.

(٢٣) محمود الربيعي، قراءة الرواية، نماذج من نجيب محفوظ، دار المعارف، القاهرة١٩٧٤، ص ص ١٥-١٦.

(٢٤) انظر على التوالي:

- نبيل راغب، قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، دراسة تحليلية لأصولها الفنية والجمالية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة١٩٦٧، ص١٧ وما بعدها.
- عبدالمحسن بدر، المرجع السابق، ص١٥١ وما بعدها.
- محمود أمين العالم، المرجع السابق، ص٢٥ وما بعدها.
- على شلق، نجيب محفوظ في مجهوله المعلوم، دار المسيرة، بيروت١٩٧٩، ص١٤٦.
- سليمان الشطي، الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، المطبعة العصرية، الكويت ١٩٧٦، ص٢٩ وما بعدها.

(٢٥) فاطمة موسى، فى الرواية العربية المعاصرة، الأنجلو، القاهرة ١٩٧٢، ص٢٧.

(٢٦) يحيى حقى، المرجع السابق، ص١٠٦.

(٢٧) عبدالمحسن بدر، المرجع السابق، ص١٤٥.

(٢٨) المرجع السابق، ص٧٢.

(٢٩) قارن بـ: Edward W. Said, "The Text, the world, The Critic", in J. V. Harari (ed.) Textual Strategies, Univ. Press, 1979, p.163.

(٣٠) رشاد رشدى، ما (هو؟) الأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، ص٢٧.

(٣١) محمود الربيعى، المرجع السابق، ص٩.

(٣٢) راجع -على سبيل المثال- **M. Krieger, The New Apologists for poetry**, Greenwood press, 1977, pp.48-51.

(٣٣) رشاد رشدى، مقالات فى النقد الأدبى، مكتبة الأنجلو المصرية، ص١٦٦.

(٣٤) المرجع السابق، ص١٦١.

(٣٥) ما (هو؟) الأدب، ص٦٧.

(٣٦) راجع: Paul Ricoeur, **Interpretation Theory; Discourse and the Surplus of Meaning**, The texas Christian Univ. press, 1976, pp. 36-37.

(٣٧) راجع على التوالى:

- إبراهيم عامر، نجيب محفوظ سياسيا من ثورة١٩١٩ إلى يونيو١٩٦٧، **الهلال** فبراير١٩٧٠، ص ص ٢٦، ٣٧.

- فؤاد دوارة، الوجدان القومى فى أدب نجيب محفوظ، المرجع السابق، ص ص ١٠٠-١٠٩.
- جلال السيد، تاريخنا القومى فى ثلاثية نجيب محفوظ، الكاتب، يناير ١٩٦٣، ص ص ٧٠، ٧٩.
- محمد غنيمى هلال، أزمة الوعى السياسى فى قصة السمّان والخريف، المرجع السابق، ص ص ٢٤، ٣١.
- كمال النجمى، مع الغناء والمغنين فى أدب نجيب محفوظ، الهلال، المرجع السابق، ص ص ١٢٨، ١٣٥.

(٣٨) محمود أمين العالم وعبدالعظيم أنيس، فى الثقافة المصرية، دار الفكر الجديد ١٩٥٥، ص ص ١٥٤، ١٦٦.

(٣٩) أحمد عباس صالح، قراءة جديدة لنجيب محفوظ، الكاتب، فبراير ١٩٦٦، ص ص ٦٤، ٦٥، ٦٧.

(٤٠) عبدالمنعم صبحى، الشخصية الإيجابية فى أدب نجيب محفوظ، الكاتب، يناير ١٩٦٣، ص ٦٤.

(٤١) صبرى حافظ، المرجع السابق، ص ص ١٩، ٢١.

(٤٢) جورج طرابيشى، الله فى رحلة نجيب محفوظ الرمزية، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٣، ص ص ٦٦، ١٣٠.

(٤٣) رجاء النقاش، بين الوفدية والماركسية، الهلال، فبراير ١٩٧٠، ص ٤٠.

(٤٤) سيد قطب، كتب وشخصيات، مطبعة الرسالة ١٩٤٦، ص ١٧٦. وانظر مجلة الرسالة، ١٧ديسمبر ١٩٤٥، ص ١٣٦٦.

(٤٥) سيد قطب، كفاح طيبة لنجيب محفوظ، الرسالة، ٢ أكتوبر ١٩٤٤، ص ٨٩٢.

(٤٦) خواطر متساوقة، **الرسالة** ٢٧ نوفمبر ١٩٤٤، ص١٠٤٤.

(٤٧) القاهرة الجديدة، **الرسالة** ،٣٠ديسمبر/١٩٤٦، ص١٤٤١.

(٤٨) محمد فهمى، زقاق المدق، **المقتطف**، ديسمبر ١٩٤٧.

(٤٩) محمد حسن عبدالله، **الإسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ**، دار مصر للطباعة ١٩٧٧، ص٤٥٠.

(٥٠) طه حسين، **نقد وإصلاح**، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٥٦، ص١١٨.

الفهرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٥٠٠٢ / ٢٠٠٢

I.S.B.N 977 - 01 -8090 - 4



لقد أدركنا منذ البداية أن تكوين ثقافة المجتمع تبدأ بتأصيل عادة القراءة، وحب المعرفة، وأن المعرفة وسيلتها الأساسية هى الكتاب، وأن الحق في القراءة يماثل تماماً الحق فى التعليم والحق فى الصحة.. بل الحق فى الحياة نفسها.

سوزان مبارك